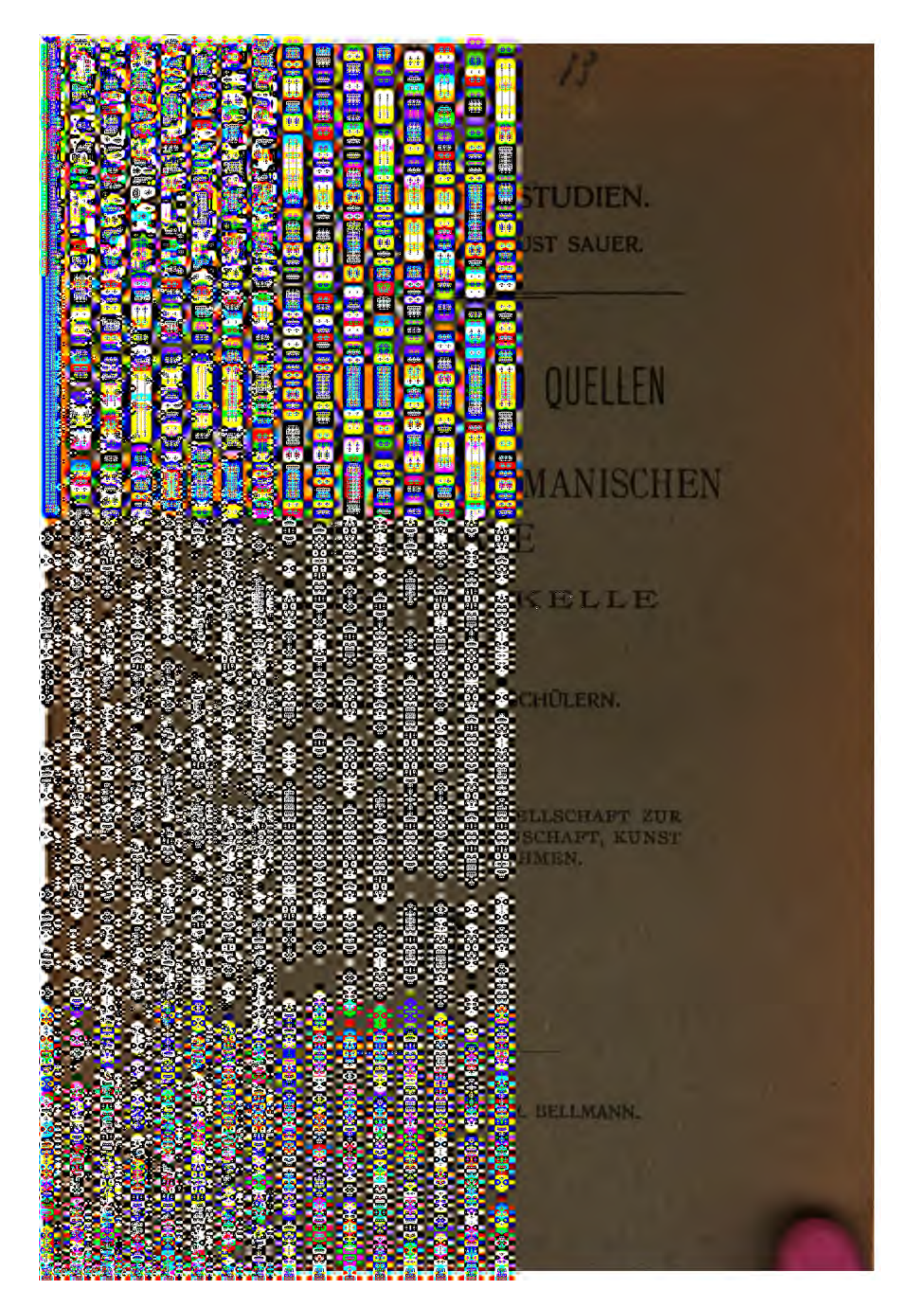




13

STUDIEN.

UST SAUER.

QUELLEN

MANISCHEN

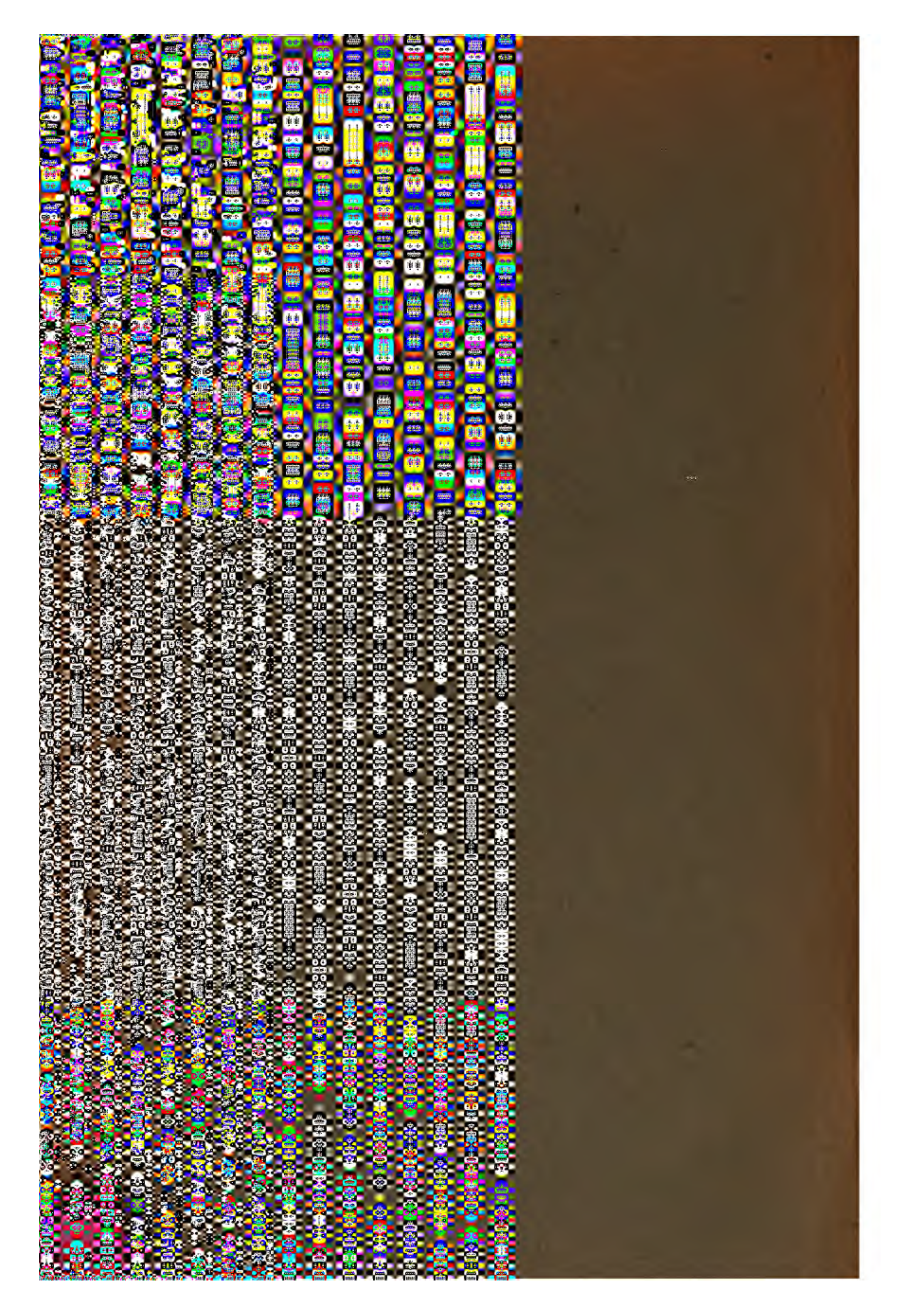
E

KELLE

CHÜLERN.

ELLSCHAFT ZUR
SCHAFT, KUNST
HMEN.

BELLMANN.



PRAGER
DEUTSCHE STUDIEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON KRAUS UND AUGUST SAUER.

NEUNTES HEFT.

UNTERSUCHUNGEN UND QUELLEN ZUR GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE

JOHANN VON KELLE DARGEBRACHT.

ZWEITER TEIL.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

UNTERSUCHUNGEN UND QUELLEN

ZUR

GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE

JOHANN VON KELLE

DARGEBRACHT

VON

SEINEN KOLLEGEN UND SCHÜLERN.

ZWEITER TEIL.

MIT UNTERSTÜTZUNG DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST UND LITERATUR IN BÖHMEN.





PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

GENERAL

Inhaltsverzeichnis.

II. TEIL.



HUSZ EINE GANS — LUTHER EIN SCHWAN.

Von

ADOLF HAUFFEN.

In den langen bangen Monaten seiner Gefangenschaft in Konstanz schrieb Magister Johannes Huß zahlreiche lateinische und tschechische Briefe an das Volk und an seine Freunde in Böhmen, an alle gemeinsam oder insbesonders an die Prager oder an einzelne, namentlich an seine adeligen Anhänger. In vielen Briefen erklingt die Mahnung treuen Festhaltens an der gemeinsamen Überzeugung, an der einmal gewonnenen Erkenntnis des wahren Glaubens. Auch in dem zweiten Briefe aus Konstanz, vom Ende des Jahres 1414 (*Pragensibus*), worin er an zwei Stellen in der Form einer Weissagung auf Nachfolger hinweist, welche das große Werk, das er in seiner Schwäche nicht durchführen konnte, zu einem siegreichen Ende bringen sollten.

'Prius laqueos citationes et anathemata anseri paraverunt, et jam nonnullis ex vobis insidiantur. Sed quia anser, animal cicur, avis domestica, suprema volatu suo non pertingens, eorum laqueos [non] rupit, nihilominus aliae aves, quae verbo Dei et vita volatu suo alta petunt, eorum insidias conterent'.

Seinem Namen entsprechend bezeichnet sich hier Huß als zahme Gans, die zu größeren Leistungen nicht

fähig ist, während andere Vögel mit höherem Fluge die Fallstricke der Feinde zerreißen werden. — Wichtiger ist aber die spätere dem Sinne nach gleiche Stelle, wo Huß die zu solcher Tat befähigten Vögel ausdrücklich nennt und eine kräftigere bildliche Formel findet:

'*Et haec eadem veritas* pro uno ansere infirmo et debili multos falcones et aquilas, *quae acie oculorum alias aves superant, Pragam misit [Deus], hac alte gratia dei volitant et Christo Jesu alias aves rapiunt, qui illos corroborabit et omnes fideles suos confirmabit*'.

Also, statt der schwachen Gans sollen scharfsichtige Falken und Adler durch die Gnade Gottes die Gemeinde der Getreuen an sich reißen und festigen.

Nach mehreren peinlichen Verhören wurde Huß, nachdem er den geforderten Widerruf standhaft verweigert hatte, am 6. Juli 1415 vom versammelten Konzil zum Feuertode verurteilt und an demselben Tage verbrannt.

Ein Jahr darnach widerfuhr dem Schüler und Gesinnungsgenossen Hussens, Hieronymus von Prag, das gleiche Schicksal. Nach Zurücknahme seines in ängstlicher Stunde ausgesprochenen Widerrufes wurde er am 26. Mai 1416 verurteilt und verbrannt. Nach dem Berichte eines Zeitgenossen rief Hieronymus seinen Richtern diese Worte zu:

'*Vobis certum est, me inique et maligne condemnare, nulla noxa etiamnun inventa. Ego vero post fata mea vestris conscientiis stimulum infigo et morsum, ac appello ad celsissimum simul et aequissimum judicem Deum omnipotentem, ut* coram eo centum annis revolutis respondeatis mihi'.

Das ist eigentlich keine Weissagung, sondern eine Aufforderung von Hieronymus an seine Verurteiler ihm nach hundert Jahren vor Gottes Richterstuhl Rechenschaft zu geben. Wichtig ist daraus für die weitere Entwicklung des hier behandelten Ausspruches lediglich die Zeitangabe von hundert Jahren, denn diese ist in die eben angeführte Weissagung von Huß wahr-

scheinlich sehr bald eingefügt worden. Das ist sehr begreiflich. Denn erstens ist es allgemein üblich, daß die Aussage eines Jüngeren, eines Schülers auf den Älteren, Berühmteren, auf den Lehrer übertragen wird; andrerseits fehlt eben bei Hussens Verkündigung eine feste Zeitangabe. Die hundert Jahre von Hieronymus sind allerdings auch nicht wörtlich zu nehmen, aber in der Verbreitung von Mund zu Mund prägt sich eine runde Zahl sicherer ins Gedächtnis ein.

Die Aussprüche von Huß und von Hieronymus sind erst nach Luthers Tod, 1558 im Druck erschienen.[1])

---

[1]) Joannis Hus et Hieronymi Historia et monumenta. Nürnberg 1558. (Zweite Ausgabe Frankfurt a. M. Zwei Teile 1715/6) 2, S. 96[a] u. [b], S. 61[b] u. 71[b]. Die oben und später S. 8 angegebenen Stellen aus den Briefen von Huß. 2, S. 357[a] der Ausspruch von Hieronymus am Schluß der 'Narratio de Mag. Hieronymo Pragense'. — Vollständigere kritische Ausgabe von F. Palacky, Documenta Magistri Jo. Hus vitam, doctrinam, causam in Constanciensi consilio actam ill. Prag 1869. Obige Aussprüche von Huß S. 39 f. Nr. 17. (Diese Ausgabe enthält 92 lateinische und tschechische Briefe, Anklagen und Antworten darauf von Huß, Berichte und Urkunden über ihn.) Aus der umfänglichen Literatur über Huß und Hieronymus nenne ich nur den (beide Häretiker behandelnden und die Bibliographie verzeichnenden) Artikel von J. Loserth in Herzog-Haucks Real-Encyklopädie[3] 8, 472—489 und die Abschnitte über Huß in Adolf Bachmanns grundlegender Geschichte Böhmens 2, 166—220. — In J. C. L. Gieselers Lehrbuch der Kirchengeschichte[3] 2. Bd. 3. Abt. S. 417 f. bringt eine Anmerkung das Zitat aus Hussens oben erwähntem Brief, aber nur die Stelle '*aliae aves*' und nicht die wichtigere '*falcones et aquilae*'.

Wiederholt werden in dieser Studie folgende Schriften zitiert: J. C. H. Manso, An vere de M. Luthero vaticinatus Joannes Hussus. (Festvortrag zur Dreijahrhundertfeier 1817. Abgedruckt in den 'Vermischten Abhandlungen und Aufsätzen'. Breslau 1821. S. 159—168). — Christian Juncker, Das guldene und silberne Ehren-Gedächtniß D. Martini Lutheri . . . Franckfurt und Leipzig 1706. — H. Größler, Der Schwan auf den Lutherdenkmünzen und das Schwanenpult Luthers im Lutherhause zu Eisleben. (Mansfelder Blätter, 18, 1—10).

Also in mündlicher Überlieferung — denn es fehlt über ein Jahrhundert an schriftlichen Belegen [1]) — müssen die miteinander verknüpften Aussprüche von Huß und Hieronymus allmählich verändert und schließlich auf Luther übertragen worden sein, der ein Jahrhundert nach dem Feuertode der tschechischen Häretiker, am 1. November 1517, dem 'Geburtstag der Reformation' durch den Anschlag seiner 95 Thesen an die Tür der Schloßkirche in Wittenberg den Kampf gegen das Papsttum eröffnet hat.

Die umgestaltete Fassung findet sich zum erstenmal bei Luther und zwar in einer späteren 1531 abgefaßten Schrift 'Glosse auf das vermeinte kaiserliche Edict ausgegangen im 1531. Jahre'. Eine zornige Verwahrung gegen das nach dem Reichstag (1530) auf Wunsch des Kaisers Karls V. von den heftigsten Gegnern Luthers verfaßte, aber vom Kaiser erst nach mehrfacher Umarbeitung genehmigte und nur widerwillig erlassene Edikt an die Protestanten. Luther nimmt diese Schrift Stück für Stück auf das schärfste vor.[2]) Am Schluß ruft er dem Papsttum (nach Psalm 91, 13) zu: 'Ich will in Gottes Namen und Beruf auf den Leuen und Ottern gehen und den jungen Leuen und Drachen mit Füßen treten, und daß soll bei meinem Leben angefangen und nach meinem Tod ausgerichtet sein'. Und nun folgt die Stelle, welche den Ausgangspunkt für alle weiteren Ausführungen bildet:

'S. Johannes Huß hat von mir geweissagt, da er aus dem Gefängniß in Böhmerland schreibt: Sie werden jetzt eine Gans braten (den Huß heißt eine Gans); aber über hun-

[1]) Bald nach Hussens Verbrennung finden sich in deutschen Gedichten Aussprüche über die in Konstanz gebratene Gans, natürlich ohne Erwähnung der Weissagung, so bei Oswald von Wolkenstein (herausg. v. Schatz S. 255) und bei Muscatblüt (vgl. Goedekes Grundriß[2] 1, 312 Nr. 21).

[2]) Luthers Werke, Volksausgabe 3, 445.

dert Jahren werden sie einen Schwan singen hören, den sollen sie leiden. Da solls auch bei bleiben, ob Gott will'.

Manches stimmt hier mit dem Ausspruch von Huß überein. Namentlich, was in den späteren Anführungen nie wieder gesagt wird, daß Huß seine Ankündigung nach Böhmen aus dem Gefängnis geschrieben hat, ferner, daß er sich selbst als Gans bezeichnet und schließlich die Zeitangabe des Hieronymus. Aber es geht hier doch auch eine wesentliche Umgestaltung vor.

Daraus ergeben sich nun vier Fragen, deren Beantwortung ich versuchen möchte. Und zwar die Fragen: in welcher Form und von wem wurde die Verheißung Hussens und des Hieronymus Luthern vermittelt, warum überträgt er die Weissagung auf sich und warum setzt er für Falken und Adler den Singschwan ein.

Bei der ersten Frage ist die Antwort sehr schwer, da, wie schon erwähnt, zwischen dem Tod der beiden Häretiker bis zu Luthers Ausspruch alle Belege fehlen und wahrscheinlich auch künftig nicht werden gefunden werden. Es ist aber sicher, daß Luther die Verheißungs Hussens schon in der Verbindung mit den hundert Jahren des Hieronymus kennen gelernt hat.

Leicht ist aber das woher zu beantworten: Von den Utraquisten aus Böhmen muß Luther den Ausspruch Hussens erfahren haben. Er steht ja mit ihnen brieflich und mündlich im Verkehr, tschechische Studenten waren an der Universität in Wittenberg seine Hörer. Gleich nach der Leipziger Disputation 16. Juli 1519 sandten ihm die Utraquisten Hussens Schriften zu, und Luther unterließ nicht, seinem Erstaunen Ausdruck zu geben, als er sah, wie er und seine Getreuen mit Huß übereinstimmten. Luther hat sich auch später viel mit den Schriften von Huß befaßt. In der Flugschrift 'An den christlichen Adel deutscher Nation'

sagt er z. B.: 'Mein Verstand hat nichts Irriges bei ihm gefunden'. Wiederholt setzt er sich für sein Andenken ein. Er hat auch dessen lateinisches Gedicht vom Abendmahl zu einem deutschen Liede umgestaltet. Er hat (allerdings erst 1537) zu einer bei seinem Verleger Luft in Wittenberg erschienenen Ausgabe von Briefen (worin die Verkündigung nicht vorkommt) und einer Lebensdarstellung von Huß, sowie dazu gehörigen Dokumenten eine kurze Vorrede geschrieben.[1]) Er hat ihn als seinen Vorgänger geschätzt, und darum war ihm auch seine Verkündigung von großem Werte.[2])

Es ist auch möglich, um die dritte Frage zu beantworten, daß Luther durch die Utraquisten Hussens Weissagung bereits mit der Deutung auf seine Person kennen gelernt hat, denn sie konnten ja niemand anderen als Vollender des von Wiclif und Huß Angebahnten betrachten als Luther. Aber diese Beziehung läßt sich auch ohne diese Annahme erklären. Es sind eben noch mehrere andere Weissagungen während seines Lebens und nach seinem Tode auf den Refor-

---

[1]) Epistolae quaedam piissimae et eruditissimae Johannis Hus, quae solae satis declarant Papistarum pietates, esse Satanae furias. Addita est D. Martini Lutheri Praefatio. Vitembergae ex officina Joannis Lufft. Anno MDXXXVII. — Daraus eine kleine Auswahl: 'Des heiligen Merterers Mag. Joan. Hussen IIII. brieffe aus dem gefengnis im Concilio zu Costnitz an die Behmen geschrieben. Der Behmischen vnd Mererischen herrn brieffe ans Concilium. Mit einer Vorrede. D. Martini Luthers, zu Magdeburg verteutschet'. 4°, 12 Bl. o. J. (Die Vorrede ganz anders als in der lateinischen Ausgabe.)

[2]) Hausrath, Luthers Leben 1, 330. — Loserth a. a. O. S. 489. — Ausführlich behandeln Luthers Beziehungen zu den Utraquisten: Jaroslav Goll, Jak soudil Luther o Husovi (Časopis musea království Českého 54, 60—80) und J. Čihula, Luther a Čechové podobojí (Český časopis historický 3, 274—288 und 329—349). Diese Studien, deren Kenntnis ich Herrn Archiv-Direktor Karl Köpl verdanke, teilen die zahlreichen deutschen und lateinischen Aussagen Luthers über Huß mit.

mator ausgesprochen oder später auf ihn gedeutet worden. Von zweien hat er bestimmt Kenntnis gehabt, weil er selbst davon spricht. Schon in jungen Jahren hat er aus einer Verkündigung Mut geschöpft. Mathesius berichtet darüber in der ersten Predigt über Luthers Leben, wie der schwer erkrankte Baccalaureus von einem alten Priester ermutigt wird: 'Ihr werd diß lagers nicht sterben, unser Gott wird noch einen großen Mann auß euch machen, der vil leut wider trösten wird . . . .'. Mathesius fügt hinzu: 'Diß ist die erste weissagung, die der Her Doctor gehöret, welche jm auch das hertz troffen, wie er diß trosts vnd weissagung offtmals erwehnet'.

Die zwte Weissagung stammt von dem Franziskaner-Mönche Johann Hilten, den seine Ordensbrüder im Kloster zu Eisenach wegen seines Widerspruches gegen einige Lehren der katholischen Kirche in strengem Gewahrsam hielten. In der Haft ist er um 1500 gestorben und hinterließ eine 'Apologie' und anderes. Er verkündete eine große Umwandlung in Staat und Kirche und setzt das Sinken der päpstlichen Macht für das Jahr 1514 oder 1516 an. Luther spricht u. a. in seinen Tischre über Hilten und zwar in einem Atem mit Huß:[1])

'Sie haben den frommen Johann Huß unschuldig erwürgt und verbrannt, da er sich vom Papsttum nicht eines Fingers breit gewichen ist; denn er hat eben dasselbige gelehrt, allein hat er ihre Laster und ihr Leben gestraft . . . Aber nun muß Johannes Huß gerochen werden nach der Prophezeiung Johann Hiltens, der zu Eisenach im Barfüsserkloster ein Mönch gewesen und bei unserm Gecken erwürgt worden ist.

Derselbige soll gesagt haben, da er hat sterben müssen: Ein anderer wird nach mir kommen, den werdet ihr sehen!

1) Luthers Werke, Hausgabe 8, 111; auch 2, 109. Über Hilten vgl. Real-Enzyklopädie, 8, 78—80, wo auch die widerstreitenden Nachrichten über Hiltens Weissagungen und Todesart mitgeteilt werden.

Diese Prophezeiung ist geschehen, da ich noch ein Knabe war und zu Eisenach in die Schule ging'.

Weiters hat man Aussprüche aus der Apokalypse, den sibyllinischen Büchern, aus Dantes und Petrarkas Schriften und eine Erfurter Ankündigung für das Jahr 1518 auf Luther gedeutet.[1]) Schließlich wird von mehreren Schriftstellern eine Inschrift hinter dem Altar der Kirche des Augustinerklosters in Gotha erwähnt:

MC quadratum LX quoque duplicatum
Oraps (i. e. *Ora pro nobis*) *peribit et Hus Wiclefque redibit.*

Der erste Vers drückt die Zahl 1520 aus. Bis dahin sollte die Lehre der Vorläufer Luthers wieder aufblühen.[2])

Schließlich handelt es sich noch um die vierte Frage. Huß sagt, Falken und Adler werden nach ihm kommen, also mehrere. In seinen Briefen finden sich noch zwei Ausblicke auf künftige stärkere und bessere Verfechter des reinen Glaubens, die wahrscheinlich durch die Worte Johannes des Täufers (Marcus 1, 7): *Veniet fortior me post me, cuius non sum dignus* ... angeregt sind: *Spero in Deum, qui mittet post me magis strenuos, ac nunc sunt, qui melius patefacient malitiam Antichristi* ... und ein andermal: *Illa vita Christi per plures praedicatores, meliores me, melius depingetur* ... Huß konnte ja mit Recht annehmen, daß es nur mehreren Männern möglich sein werde, eine Reformation

---

[1]) Manso a. a. O. S. 163—5.

[2]) Wolfferam, Centuriae testimoniorum de sola fide. Erfurt 1587 und Kaspar Sagittarius, Memorabilia Historiae Gothanae. 1620 S. 98 u. a. — In einem Gesangbuch der Hussiten (Prager Handschrift aus dem J. 15..) befindet sich folgendes Bild: Wiclef schlägt Feuer, Huß zündet die Kohle an, Luther mit leuchtender Fackel. Dazu ein dem Bilde nicht ganz entsprechendes Distichon von Joh. ...cinus:

Hussus excussit scintillam, ...pit Erasmus
Sulfure, lampas ab hac ... Lutheri est.

(Vgl. J. Hanslik, Geschichte der Prager Universitätsbibliothek S. 628.)

der Kirche durchzuführen. Und in der Tat war ja Luther nicht allein am Werke, wohl aber der Erste und Größte. Wurde nun die Verkündigung Hussens, sei es von den Utraquisten, sei es von den deutschen Reformatoren auf Luther übertragen, so konnte es sich nur um einen handeln, also nicht um mehrere Vögel, sondern nur um einen und zwar den Schwan.

Früher hatte man den Schwan als Sinnbild für Luther dadurch erklärt, daß seine Familie einen Schwan im Wappen gehabt habe.[1]) Das ist aber nicht richtig, denn sein Wappen enthält eine halbe goldene Armbrust, mit je einer silbernen Rose zur Seite, im roten Felde. Erst durch den allgemein bekannt gewordenen Ausspruch ist nachweislich Anfang des 17. Jahrhunderts die Auffassung vom Schwanenwappen aufgetaucht.[2])

Aber das Einsetzen des neuen Sinnbildes läßt sich auch anders erklären. Schon alte deutsche Mythen setzen für die Wildgans den Schwan ein.[3]) In zahlreichen deutschen Sprichwörtern und Redensarten, bei vielen deutschen Dichtern werden Gans und Schwan in Gegensatz gestellt und so zum geflügelten Worte. In Wanders 'Sprichwörter-Lexikon', in dem von den Brü-

1) Johann Heinrich Kurtz, Lehrbuch der Kirchengeschichte, Leipzig 1887. 2, 328. Volksausgabe von Luthers Werken. 3, 445 Anmerkung u. a.

2) Vgl. H. Größler a. a. O. 18, 8 f. Hier wird auch das von Luther selbst zusammengestellte theologische Emblem beschrieben: Eine weiße Rose auf himmelblauem Feld umgeben von einem goldenen Ring; auf der Rose ein Herz und ein goldenes Kreuz darauf. Juncker a. a. O. S. 223—232 reproduziert eine Medaille auf Luther mit diesem Emblem und einer lateinischen und deutschen Inschrift. Außerdem teilt er einen Brief Luthers an Lazarus Spengler mit, wo Luther selbst sein Emblem erklärt und weiters einen griechischen und mehrere lateinische Sprüche auf dieses Emblem (S. 136 ein Epigramm von Eobanus Hessus.) S. 552 Medaille mit Brustbild und Emblem Luthers.

3) Jakob Grimm, Deutsche Mythologie[4] 2, 919.

dern Grimm begründeten 'Deutschen Wörterbuch', in alten und neuen Sprichwörtersammlungen gibt es Belege dazu.[1]) So bei Tunnicius 1513 'nu lert die Gans den Schwanen singen', bei Henisch 1616 'Eine Gans schnattert übel unter den Schwänen', bei Morhof, Fleming, Opitz, Günther, Pestalozzi, in Goethes Faust II 3

'Vor dieser Schar, die neben deiner Schönheit Schwan
Nur schlecht befittigt, schnatterhafte Gänse sind.'

(Der Schwan ist Helena, die Gänse deren Mägde). Man denke auch an Lessings Fabel von der jungen Gans, die sich vergeblich wünscht, zum Schwan heranzuwachsen.

Auch in der klassischen Dichtung finden wir diese Verbindung, so bei Vergil, Eklogen IX, 35 f.

Nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna
Digna, sed argutos inter strepere anser olores.

(Ähnlich bei Propertius III 32, 83 f.)[2]) Luther hat sich ja als Erfurter Student mit Terenz, Horaz und Vergil beschäftigt, aber diese Redewendung war ihm jedenfalls auch aus dem deutschen Volksmund bekannt, denn er gebraucht sie ja selbst in dem Brief über den Ablaß an Leo X. (1518), wo er sich bescheiden als Gans bezeichnet — allerdings war es in der ersten Zeit seines Auftretens — und als Schwäne die von der klassischen Bildung erfüllten Humanisten: 'Aber die Not zwingt mich, daß ich Gans unter den Schwänen schnattere'.[3])

Bei Luthers Ausspruch handelt es sich ferner um eine besondere Art des Schwans, den Wild- oder Singschwan (Cygnus musicus). Luther benennt selbst ge-

---

1) Deutsches Wörterbuch. 4, 1a. Sp. 1261 f. u. 9, 2206 f. Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon, 1, Sp. 1326 und 4, Sp. 416.

2) Diese Stellen verdanke ich Herrn Hofrat W. Klouček.

3) Volksausgabe von Luthers Werken 8, 326.

legentlich seine Schriften als Lieder, so in einer seiner ersten Flugschriften 'An den christlichen Adel deutscher Nation' 1520 'Wohlan, ich weiß noch ein Liedlein von Rom und von ihnen; juckt sie das Ohr; ich will es ihnen auch singen und die Noten auf's höchste stimmen'.[1]) Er meint damit das nächste Sendschreiben 'Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche'. In diesem Sinne legt er auch Hussen die Worte in den Mund: 'Sie werden einen Schwan singen hören', und in den späteren veränderten Anführungen dieser Weissagung wird dieses Bild noch weiter ausgeführt, daß der Schwan ein Lied singe, daß seine Stimme hell und lieblich klinge, sein evangelischer Schwanengesang die ganze Welt erfreue usw.

Und wenn man Dichter als Schwäne zu bezeichnen pflegt, so Vergil und Homer, wenn Goethe und Platen sich selbst als Schwan bezeichnen, so konnte auch Luther, dieser größte deutsche religiöse Lyriker den Beinamen Schwan erhalten. Als Sänger hat ihn bereits 1523 Hans Sachs gefeiert in seiner Wittenbergisch Nachtigall:

'Wacht auf es nahent gen dem Tag,
Ich hör singen im grünen Hag,
ein wunnigliche Nachtigall,
ihr Stimm durchklinget Berg und Thal'.

Luther ist die Nachtigall, welche die Sonne, die neue Lehre verkündet.

Falken und Adler singen bekanntlich nicht, wohl aber der Singschwan. Nicht nur den Griechen war der Singschwan — Homer, Hesiod u. a. erwähnen ihn — aus eigener Anschauung bekannt, sondern auch den alten Germanen Skandinaviens und Englands, wofür Müllenhoff Zeugnisse beibringt. Der Singschwan unterscheidet sich vom stummen Schwan durch die gewun-

---

[1]) Ebenda 1, 289.

dene Luftröhre, die ihn befähigt Töne auszustoßen. Ohrenzeugen vergleichen seine Stimme mit dem Ton einer Geige, einer Trompete, oder einer silbernen Glocke. Namentlich wenn eine Schar von Schwänen mit tiefern und höhern Stimmen Klagerufe ausstoßen, soll es meilenweit zu hören sein, wie ein schöner Zusammenklang. Von neueren Dichtern sagt Geibel in einem Liede, der Schwan singe 'so süß und leise'.[1])

Noch vor Luthers Tod beginnt der Kranichzug der teils gekürzten, meist erweiterten Wiedergaben von Luthers Ausspruch.

Der erste, der Luthers Verkündigung wenige Jahre darnach wiedergibt, ist Johannes Agricola, Professor der Theologie in Wittenberg. In seiner 'Tragedia Johannis Huß, welche auff dem Vnchristlichen Concilio zu Costnitz gehalten, allen Christen nützlich vnd tröstlich zu lesen' (Bildnis von Johannes Huß) Wittemberg 1537,[2]) sagt er zunächst in der gegen das Papsttum gerichteten Vorrede:

(A 3ª) 'Inn deme, das sie verhoffen, durch jren mord dieser Gans geschrey zu stillen, erweckt Gott der Herr (wie Johan Huß zuvor verkündiget hat) diese vorsengte Gans wider von den toten auff vnd geschicht ein solche verwandlunge, das sie jnn ein schneeweissen schwan vorwandelt wird; vnd dieweil sie der heischern Gans gesang, zuuor nicht haben wöllen hören, so müssen sie itzunt, es sey jnen lib oder leid on

[1]) Karl Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde. 1, 1—5. — Deutsches Wörterbuch 9, Sp. 2204 f. — Lorenz Oken, Allgemeine Naturgeschichte 7, 482 f. — A. E. Brehm, Tierleben, Abteilung Vögel 3, 444 ff. — Das in den antiken und modernen Literaturen so häufig angewendete Bild vom Schwanengesang und Schwanenlied des Dichters, hängt mit der ebenbehandelten Redensart nur lose zusammen: Mhd. Wörterbuch 2, 2. Teil, 761 a. Deutsches Wörterbuch 9 Sp. 2214 und 2217. Büchmann, Geflügelte Worte 16. Aufl. S. 256 ff. Borchardt-Wustmann, Die sprichwörtlichen Redensarten⁵, S. 432. — Paulus Cassel, Der Schwan in Sage und Leben. S. 49—58. Berlin 1861.

[2]) Berlin, Kgl. Bibl. Ip 8062. Über dieses Drama vgl. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas 3, 361 f.

allen danck dieses Schwanes helle vnd liebliche stimme, nicht jnn Behem allein, sondern vber die gantze welt schier hören singen vnd klingen'.

Die fünf Akte spielen alle im Verhandlungssaal des Konzils zu Konstanz. Nach Hussens Verurteilung und seiner Bekleidung mit den Zeichen eines Ketzers, heißt es: (F 5^b) 'Nach solchem wird er hinaus gefurt vnd verbrant'. Darnach spricht ein 'Prophet':

'O jr blinden verstockten leut,
Was habt jr auch begangen heut,
Wie hat euch der Teuffel vorblent,
Das jr ein grechten habt verbrent? . .
Ein vnschuldgen habt jr verratn,
Ein arme Gans jtzt gebraten,
Der geschrey jr nicht habt wölln leiden.
Àbr ich thu euch hir bescheiden,
Das jtz und vber hundert jar,
So wird euch komen gantz vorwar,
Ein weisser Schwan thu ich bekant,
Wird lieblich singen jnn die Land.
Des stim jr müst on eweren danck
Hören zum end vom anefang'.

Nach Luthers Tode ist Dr. Johann Bugenhagen, Pfarrer in Wittenberg, der erste, der in seiner Predigt 'über der Leich und Begräbnis des ehrwürdigen Herrn D. Martini Luther' (Ende Februar 1546) die Weissagung erwähnt:

'Àber in diesem Betrübniß sollen wir ... Gott danken, dass er nach hundert Jahren von dem Tode des heiligen Johannes Hus ... uns erwecket hat diesen teuren Doctorem Martinum Lutherum ... wie denn Johannes Huß von einem künftigen Schwane selbst geprophezeyet hat vor seinem Tode: Denn Huß heist auff Behemisch eine Gans; »ihr bratet« (saget Huß) »itzt eine Gans, Gott wird aber einen Schwan erwecken, den werdet ihr nicht brennen und braten«. Und da sie wider ihn viel schrien, daß er ihnen nicht köndte antworten, sol er gesagt haben, »nach hundert Jahren wil ich euch antworten«; das hat er redlich gethan durch unsern lieben Vater D. Lutherum und eben angefangen im folgenden Jahr nach hundert Jahren'.[1])

[1]) Wiedergegeben in der Altenburger Ausgabe von Luthers Werken 8, 864.

Matthias Flacius Illyricus legt in seinem 'Catalogus testium veritatis' (Basel 1556)[1]) die gleichen Worte Hussen auf dem Gange zum Scheiterhaufen in den Mund.

Wie Bugenhagen gehört auch Johannes Mathesius zu den Nächsten um Luther. Er war dessen Schüler und während einer zweijährigen Unterbrechung (1540—42) seines langen Wirkens in Joachimstal Luthers Tischgenosse und Vertrauter. Als Stadtpfarrer der damals blühenden Bergstadt hielt er mehrere Predigt-Zyklen. In zweien davon erwähnt er die Weissagung. In der 'Sarepta oder Bergpostill' (1562, S. 93[a]) nur ganz kurz:

'Lutherus . . . , der ist der lauter Schwan, darvon Huß zuvor vor hundert Jahren geweissaget'.

In den 'Historien des Ehrwürdigen, Seligen Doctoris Martini Luthers' (1566), siebzehn Predigten über Luthers Leben, im eigentlichen Sinne der ersten Lutherbiographie, führt er Hussens Ausspruch zusammen mit anderen Weissagungen und zwar an zweien Stellen an, die beide untereinander im wesentlichen gleich, doch in Einzelheiten so verschieden sind, daß beide hier mitgeteilt werden müssen. In der ersten Predigt, gleich nach dem oben erwähnten Trostspruch an den schwer erkrankten Baccalaureus Luther folgt die erste Anführung:

'Hat doch der tewre merterer auß Behem, M. Johann Huß auch von diesem Doctor hundert jar zuuor geweissaget vnd eben das jar getroffen, darinn er auffstehen vnd der Römischen Kirchen ein liedlein zur letzt singen werde: Heut brat jr ein Ganß, sagt M. Ganß im 1415. jare, da jhn das Concilium zu Cosnitz wollt verbrennen lassen; aber vber 100 jar, das ist, wenn man 1516 zelet, wird ein lauterer Schwan kommen, der wird euch ein ander liedlein zur letzt singen, wie Gott lob geschehen. Denn 1516 hat D. Luther angefangen wider den Ablas zu disputiren.'

[1]) Ausgabe: Genevae 1608, S. 1835.

Darnach ein kurzer Bericht über die Weissagung von Hilten und der abschließende Satz:

'Diser dreyerley weissagung gedenck ich hie zum zeugnus vnnd bekentnus vnsers lieben Herrn Doctors. Denn man saget so lang von einem ding bis es Gott ein mal war machet'.

Und in der fünfzehnten Predigt heißt es:

'M. Johan Huß, der theure Merterer vnd wahrhafte Prophet Gottes hat sich mit klaren worten zu Cosnitz vernemen lassen: Jetzt brate man ein gans (denn Huß heyst auff Behemisch ein gans, so den Welschen Bischof, wie die alte Capitolinisch gense, angeschrien). Aber vber hundert Jar werde ein Labod oder schwan kommen, des gesang werden sie hören müssen vnd jhn ungebraten lassen. Nun ist Huß im 1415. Jar zu Cosnitz gebraten. 1516. Jahr fehet Doctor Luther an zu singen vnd schreiet sein liedlein hinauß im buch vom Bapstumb vnd bleybt darüber vngesengt, da man noch so vil fewer anschüret'.[1])

Auch hier noch zwei Weissagungen, abermals die von Hilten und folgende:

'Es ist auch in der Romanisten hofe ein starcke rede gangen. Ein eremit werde dise dreyfachtige Kron angreyffen. Drumb Doctor Staupitz zum Luther saget: Ich hab gedacht, es wirds ein Kleusner oder Einsiedler thun, so merk ich, es sol ein Augustiner Münch sein'.[2])

Philipp Melanchthon meint in der von ihm und Peucer erweiterten Ausgabe des 'Chronicon Carionis' Wittebergae 1572 (S. 634), nachdem er den Tod Hussens beschreibt:

---

1) Die letzte Angabe ist ein Versehen; das humorvolle derbe Buch 'Vom Papsttum zu Rom' ist erst 1520 erschienen. — *labut* tschechisch: Schwan.

2) Über den Eremiten vgl. Analecta Lutherana et Melanthiona hg. von G. Loesche 1892. Nr. 365. — Die oben angeführten Stellen S. 19 u. 390 in der Ausgabe von Prof. Dr. Georg Loesche, Mathesius, Ausgewählte Werke 3. Bd. (Bibl. deutscher Schriftsteller aus Böhmen 9) Prag 1906. — Zu dem obigen Ausspruch verweist Loesche auf das Archiv f. Reformations-Geschichte 2, 314, wo aber lediglich wieder auf Größler verwiesen wird.

Fertur ante mortem ceu praesagiens vatidico Spiritu sequuturam inclinationem regni Pontificii, dixisse, nasciturum esse ex suis cineribus olorem, quem non ita exusturi, sicut anserem torrerent. . . . Sunt et hae ex eo auditae voces: Post annos centum vos Deo et mihi respondebitis, quae verba Boemi in ambitu monetae cuiusdam signatae imagine Hussi expresserunt. Vaticinii fidem comprobavit eventus. Intercesserunt enim inter finem Synodi Constantiensis et initia disputationum Martini Lutheri anni centum.

Ganz anders als die evangelischen Theologen, behandelt der Franziskaner Johannes Nas, als leidenschaftlicher Gegner der Reformation, Luthers Weissagung, und zwar durch spöttische Ausdeutung und lächerliche Darstellung. In seiner 'Quarta Centuria, Das ist, Das vierdt hundert der vierfach Euangelischen warheit' Ingolstadt 1568 werden den hundert Kapiteln je ein Reimspruch vorgesetzt, der den Inhalt der 'Proben und Erinnerungen' kurz angeben soll. Ein Kapitel (Bl. 99) zeigt die Reformatoren als bunte Vogelschar:

'Vier Wydlein[1]) vögel gerad
Das Lutherthumb zur narung hat:
1. Als schwannen, gänss, storcken vnd tauben
2. Papagey, schnepff, koppaun vnd Raben
3. Fledermäuss, Strauss, Han vnd Grüllen
4. Pellican, Nachtgall, Kautz vnd Grünling'.

'Ich will alle vier wydlein einschichtig nacheinander erzölen. Der erst, ist nur mehr wol bekandt, nemlich der Schwan, wie sie Luther nennen, dergleich wie ein Schwan vor seinem letzten ende fröhlich gewest, vnd wol gelebt vnd gehling darauff gestorben, durch den gewalt Gottes, so man den schlag nennt, abgefordert; ein schwan hat weysse federn vnd schwartzes Fleisch. Also ist Luther von aussen schön anzusehen gewest, aber inwendig schwartz, als ein reissender Wolff, ein Schwan frist vil visch, also auch Luther hat S. Peter an seinen Vischen grossen vnseligen schaden gethon, noch ist er den Predigkautzen ein heiliger Mann. Zum anderen rühmen

1) Mhd. wit und wide (st. f.): ein aus Baumästen gedrehtes Band. In der bairischen Mundart, die Nas gesprochen hat, bezeichnet Widlein (dim. zu nhd. Wiede) insbesonders Vögel in einem Gebinde von vier Stück'. (Vgl. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch[2] 2, 858 f.)

sie sich auch der Ganss, Joan Huß, gleichwol sie im Articul vom Sacrament weit von ihm sein'. U. s. w. (Der Rabe ist natürlich der Konvertit Johann Jakob Rabus, der Hahn Nikolaus Gallus. Der vierzehnte Vogel, die Nachtigall, ist Hans Sachs.) 'Ein solche Nachtigal hat man zu Wittenberg lassen singen wider das gantz Römisch reich ... Ist zwar ein solches Eulengeschrey, daß ich kaum glaub, daß es der Sachs gemacht habe, gleichwol er vil närrischer Träumb hat lassen ausgehen ....'

Ferner beschreibt Nas in seiner 'Widereinwarnung, An alle fromme Teutschen', Ingolstadt 1577, die Tätigkeit der Reformatoren im Jenseits.

'Da wirt Schmidelein die Roß beschlagen', (gemeint ist Jakob Andreä, bekannt als Redaktor der Konkordienformel) 'Philippus Melanchthon wirt jr Stallmeyster seyn, dann er sie fast lieb, furnemlich wanns Rappen seyn; da wirt der Rabus die Rappen speysen, Corvinus die Krähen. Gallus wirt die Hänen greyffen, wann sie legen sollen ... Luther und Huß werden die Schwanen vnd Gänß hüten, daß sie nit anbrennen, sondern fein im Safft bleyben'.

Gleich darnach folgt in unserer Reihenfolge der Erzfeind von Nas, Johannes Fischart in seinem (auch mit derben Ausfällen auf Nas gespickten) Bienenkorb, 1579.

Im Kapitel I. 1 des Bienkorf spricht Marnix von Johannes Huß 'de Vader van alle Lutherianen, de mit Jeronimo de Pragá int Conciliae van Constantien quam, om zijn leere met schriften te verdedighen, mår hat werde hen vel verleert, want in stede van disputeren werden sy beyden aen eenen stake verbrandt'. Fischart (E 5[a]) fügt hinzu: 'der ein für ein Böhmische Gans, der ander für ein Ent' (es ist ein launiger Einfall den kleineren Freund Hußens als Ente zu bezeichnen) dazu die Randbemerkung: 'Aber den Schwanen konten sie nit braten'. Und im Kapitel I. 2 zu einer Erzählung, von der noch später die Rede sein soll, die Randbemerkung: 'Luther ein Schwan: Huß ein Gans' (22[b]).

Der Rechtslehrer und neulateinische Dichter Hieronymus Treutler hat zwischen 1585—1590 folgende Distichen verfaßt:

Anser eras, et te Romana caterva cremabat,
Quod nimis obstreperus Pontifici anser eras.
At tua vindicias habuerunt fata, repertus
Nempe fuit, quem vox summa canebat, olor.
IgnIs Corpora saCra saCrI ConsVMserat HVssI
Post HVssVM CoeCo CyCnVs In orbe CanIt
Constantem inconstans Constantia sustulit Hussum,
Pro Christo ardentem cum subit ille rogum
Anni abeant centum, causam Christoque mihique
Dicetis, cycnus cum anseris ultor erit.

Das dritte Distichon zeigt ein Eteostichon. Die Buchstabenzahlen ergeben die Jahre 1414 und 1517.[1])

Der Rostocker Professor Dr. Simon Pauli berichtet in seiner 'Außlegung der Deutschen Geistlichen Lieder, so von Herren Doctore Martino Luthero vnd andern Gottseligen Christen gemacht', 1588, S. 175[a]:

'Johannes Huß, ein Böheim welcher . . . Anno 1415 den 8. Julii zu Costnitz auff dem Concilio, dahin er citiret war, verbrandt ist, als er zuuor geweissaget vnd gesprochen hatte zu denjenigen, so im zum tode verurteileten, nach hundert jahren sollet jr mir antworten, damit er Doctoris Martini Lutheri zukunfft . . . verkündiget, sintemal D. Luther 1517 . . . wider das Bapsttum zu schreiben vnd leren angefangen vnd durch Gottes gnediges verleihen glücklicher, denn Er Johan Huß, die Sache hinausgefüret hat, wie dan auch Johann Huß selbst zu seiner gemelten Weissagung ferner soll hinzugetan vnd gesagt haben: Mich, der ich eine Gans bin... werdet ihr itzt braten, aber nach mir kömpt ein Schwan, welcher singen wird, denselben wird man vngebraten bleiben lassen müssen'.

Der lutherische Rechtsgelehrte Dr. Johannes Wolf sagt in seinem umfänglichen Sammelwerk 'Lectionum memorabilium et reconditarum centenarii XVI', Lavingen 1600 (Tom. 2, S. 863 f.):

'Joannes Hussus Bohemus Constantiae in Concilio vivus exustus est anno Christi 1416 Sigismundi Imper. 6. Coeperat autem praedicare anno

1) Dieses Lobgedicht ist abgedruckt in der Altenburger Ausgabe von Luthers Werken 9, 1569 mit einer deutschen Versübertragung von Christian Funck und bei Manso, 167. Über Treutler vgl. Allgemeine deutsche Biographie 38, S. 585 f.

1405. Vaticinatus est in mediis flammis: post centum annos cygnum ex hoc ansere natum (Huß enim lingua Bohemica anserem significat) non assabitis. Verus fuit vates. Nam post 100 annos, anno Christi 1517 sub initia Imperii Caroli V Martinus Lutherus contra Pontificem scribere coepit.

Item Hieronymus de Praga, Hußi discipulus, quadragesimo die post praeceptorem Constantiae eodem genere mortis periit, cum magna voce professus esset: post centum annos mihi respondebitis'.

In der langen Reihe von Anführungen erscheint nur hier und später in dem 'Theatrum Historicum' 1656 von Christian Matthias der Hinweis auf den Ausruf von Hieronymus.[1])

Der tschechische Protestant M. Samuel Martinius, Horzovinus oder z Dražova, Pfarrer an der Castuluskirche in Prag, bringt in seiner Schrift: Hussius et Lutherus, id est collatio historica duorum fortissimorum Jesu Christi militum . . . Prag 1618 (S. 167 ff.) Hussens falsch überlieferten Ausspruch abermals vor und führt dann sehr umfänglich den Vergleich zwischen Huß und der Gans, sowie Luther und dem Schwan durch. Zwei Beispiele dürften genügen:

'Ut anseres assantur, ut corpus alant et mortalibus prosint: Ita Hussius ut doctrinam et veritatem Evangelii confirmaret, igne probatus et examinatus fuit. — Olores moderatam agunt vitam, multos educunt pullos et senescunt suaviter. Et Lutherus, Doctrina pia et vita moderata, multos instruxit in fide Christiana et ita suaviter vixit in Senectam'.[2])

Auch nach Frankreich ist die Weissagung gedrungen. Ein Kalvinist aus einem der ersten französischen Adelsgeschlechter Philippe de Mornay, seigneur du Plessis-Marly (1549—1623) gibt in seiner Schrift 'Le Mystère d'iniquité ou Histoire de la pa-

[1]) Juncker S. 37.

[2]) Das Titelblatt dieser Schrift zeigt Huß und Luther, die ihre Fackeln einander zuneigen, dazwischen eine Lilie. Auf der Rückseite des Titelblattes ein Gedicht des Professors am Karlskollegium Johannes Campanus, dessen erster Vers lautet:

Anser in his Czechicus Germano certat Olori.

S. 350 teilt Martinius einige Distichen von Treutler (oben S. 17 f.), mit, ohne den Verfasser zu kennen.



pauté', 1607 (S. 53b), worin er unter anderem nachzuweisen sucht, daß Papst Paul V. der Antichrist sei, eine kurze Beschreibung einer in Böhmen auf Huß geprägten Münze und dann die Ankündigung in der gewöhnlichen Form.[1])

'Moritur Johannes Hussus, Martyr ille Christi, Anno 1415. . . . Ad praelatos etiam qui huic spectaculo aderant conversus: »Centum revolutis annis Deo respondebitis mihi«. Et hinc moneta in Bohemia cusa latina hac inscriptione insignis, in antica parte. In postica vero: »Credo unam esse Catholicam Ecclesiam«. Dixisse demum perhibetur: »Me jam anserem assatis, sed veniet postea cygnus, qui aliquando melius vobis invitis canet, nec tamen eum assare poteritis«. Centesimo vero post anno prodit Lutherus, quo tamquam fulmine Ecclesia Romana perculsa, qui nihil obstante eorum rabie pacata domi suum diem obit'.

Ein zweiter französischer Schriftsteller, aber ein Katholik, Gabriel de Gramond verspottet in seiner Historia Gallica, 1643 (2, 178) anläßlich der Beschreibung einer Luthermedaille die Weissagung und gebraucht dabei ähnliche Wendungen wie Nas:

'Ich weiß aber nicht, warum sie Lutherum so gern mit einem Schwane vergleichen, es wäre denn etwa deßwegen, weil der Schwan zwar weisse Federn, aber ein schwarzes Fleisch hat, welches sich vortrefflich auf die Ketzer so meistens Heuchler sind, schicket. Ein Schwan lebt so wohl auf dem Lande, als im Wasser; also war Lutherus erstlich Römisch-Catholisch und unter den Catholischen ein Mönch; dann aber ein Abtrünniger und Ketzer'.

Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts sind die zahlreichen Wiedergaben der Weissagung in theologischen und geschichtlichen Schriften vielfach wörtlich übereinstimmend, bringen nichts Neues und zeigen einen ganz unfruchtbaren Streit zwischen Katholiken und Protestanten über die Echtheit der Weissagung. Wie Nas und Gramond verspotten und bezweifeln auch

---

1) Das Zitat steht in der Altenburger Ausgabe von Luthers Werken 9, 1563 in lateinischer Übertragung. — Über Mornay vgl. Biographie universelle 29, 347—351.

andere katholische Schriftsteller diese Verkündigung, so z. B. der Jesuit Johann Gretser in seinem 'Commentariolus de duobis numis', Ingolstadt 1601 und der Konvertit Johann Pistorius.[1]) Wie bereits Melanchthon und Pauli, so geben auch Wilhelm E. Tentzel in den 'Monatlichen Unterredungen', 1694, S. 270 ff. und Wilhelm Seyfrid in seiner 1698 zu Jena gehaltenen Disputation, De vita Hussi, 110 ff. ihre Bedenken kund. Eifrige Protestanten behaupten wieder die Wahrheit der Ankündigung Hussens, ohne sie zu beweisen. So der Hofprediger des Winterkönigs Abraham Scultetus (1566—1624) in den 'Annalibus Evangelicis, decas prima', 6 ff. und Johann Heinrich Löder in seinem Hussiten-Protestationsbrief, 1705 (S. 26 und 30)[2]) und Juncker a. a. O., 1706 (S. 32 f.). Manso hat dann in seinem Festvortrag, 1816, dieses müßige Gerede zum Abschluß gebracht, indem er die betreffenden Briefstellen Hussens und den Ausspruch des Hieronymus als die Grundlage für Luthers umgestaltete Weissagung darlegt.

In diesem Zusammenhange muß noch einer, wahrscheinlich erst nach 1600 auf Luther ausgebildeten Legende gedacht werden, die zuerst von Kaspar Rothe in seiner Schrift 'Ruhm und Ehrenpreis Luthers' (ungefähr 1620 erschienen) in umfänglicher Weise erzählt wird und dann bei Christian Schlegel 'Vita Georgii Spalatini', 1699 (S. 79 f.) und bei E. W. Tentzel 'Historischer Bericht von der Reformation Lutheri', herausgegeben von Cyprian 1717 (S. 242—254) wiedergegeben wird.[3])

Darnach habe der Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen in der Nacht vor dem Thesen-Anschlag

[1]) Manso S. 160.

[2]) Juncker S. 34, 36 und 404. — Hinweise auf diese Ankündigung stehen noch unter anderen bei Theobald Zach, Hussitenkrieg 1621 (S. 126) und bei Johann Gerhardus, Confessio Catholica 1679. 1, 149 f.

[3]) Mir liegt nur die Fassung von Tentzel vor.

Luthers geträumt, daß dieser Mönch mit einer sehr langen Feder schreibe, so daß deren Spitze bis nach Rom gereicht und die dreifache Krone des Papstes zum Wanken gebracht habe. Die Stände des Reiches seien darauf zusammengelaufen und haben sich vergeblich bemüht, die Feder zu zerbrechen. Vom Kurfürsten nach dem Grund dieser Stärke befragt, habe der Mönch geantwortet, es sei die Feder einer hundertjährigen böhmischen Gans, die ihm von einem alten Lehrer verehrt worden sei und die Kraft komme von ihrer 'Seele'. Und nun die Ankündigung: 'Heut bratet ihr eine Gans, über hundert Jahr wird kommen ein Schwan, den werdet ihr wohl ungebraten lan'.

Diese Fassung nähert sich schon sehr der vom Volksmund übernommenen und in einen Vierzeiler gefaßten Reimspruch, der im Laufe des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Fassungen auftaucht.

Den ältesten Nachweis dafür bringt Manso 1821 (S. 166 Anm.):

'Heut in des argen Feuers Glut,
Ein arme Gans ihr braten thut,
Nach hundert Jahren kommt ein Schwan,
Den sollt ihr ungebraten lan'.

Weiters Josua Eiselein in seinem Neudruck von Fischarts Bienenkorb, 1847, in einer Anmerkung zu der oben angegebenen Stelle:

'Heute in der Flammen Glut,
Ihr eine Gans braten tut,
Über hundert Jahr den Schwan
Ihr ungebraten werdet lan'.

Und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist folgende Fassung verbreitet:

'Heute bratet ihr eine Gans,
Das bin ich armer Hans.
In hundert Jahren kommt ein Schwan,
Den werdet ihr ungebraten lan'.

Mehrere von den genannten Schriftstellern erwähnen Gedenkmünzen.[1]) Auf Huß sind viele Medaillen geprägt worden. Einige davon zeigen auf der Vorderseite sein Bildnis mit der Umschrift: *Credo unam esse catholicam ecclesiam* und auf der Rückseite Huß auf dem Scheiterhaufen und herum den Ausspruch von Hieronymus in gekürzter und auch veränderter Gestalt. Da die meisten dieser Medaillen nur das Todesjahr Hussens aufweisen, so ist die Zeit ihrer Entstehung nicht genau bekannt, wahrscheinlich sind sie aber lange vor Luthers Auftreten geprägt worden. Keine dieser Münzen erwähnt oder zeigt die Gans. Aus späterer Zeit aber dürfte eine Münze stammen, auf der ein Epigramm die Gans über die Schwäne erhebt:

Cantibus et dulci vincens modulamine cignos
Rex inter cignos candidus Anser erat.[2])

Besser steht es — durch das Prägejahr und geschichtliche Angaben — mit der Datierung der Luther gewidmeten Münzen. Nur jene seien erwähnt, die ihn mit Huß oder mit dem Schwan zeigen. Nachweislich die älteste Münze darunter stammt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Ein Prager Mönch, Gottfried Rabe, ist 1601 nach Wittenberg gekommen und hier zur evangelischen Religion übergetreten. Auf dieses Ereignis wurden zwei Münzen geprägt mit Gans, Schwan und Rabe auf der Vorderseite und auf der Rückseite (bei beiden Münzen einander ähnliche) deutsche Reimsprüche. Nur einer davon sei hier angeführt:

Anno MCCCCXIV Zu Costniz ward die Gans gebratn.
Anno MDXXI Zu Wurms ists dem Schwanen geratn.
Anno MDCI Zu Witemberg den Raaben Gott bewahr,
Mach das Kind der Sund offenbar.[3])

[1]) Melanchthon, Mornäus, Gramond, Gretser, Tentzel, Seyfried u. a.

[2]) Juncker S. 32—46, 521—526.

[3]) Ebenda S. 362 ff. 384—392, 402: Abbildungen und Beschreibungen.

Zwei Jubelmünzen der Stadt Magdeburg aus dem Jahr 1617 zeigen Luthers und Hussens Bild mit der (im Original gekürzten) Inschrift:

Centum annis revolutis Deo et mihi respondebitis.
Vaticinium Joannis Hussii Anno 1415 combusti.

His lapsis Doctor Martinus Lutherus ad repurgandam doctrinam coelitus a Deo excitatus Anno 1517.

Die meisten Münzen stammen aus dem ersten Jahrhundert nach der Reformation 1617, einige auch von 1717. Viele davon zeigen Luther mit einem Schwan und mit deutschen und lateinischen Inschriften, aber nur eine gibt eine Anspielung auf die Weissagung: die Jubelmünze aus Gotha vom Jahre 1717 mit der Inschrift: *Martinus Lutherus sacrosanctae theologiae Doctor Olor antehac dictus Husso melos ergo terra cantavit.*[1])

Luther wurde zwar in Wirklichkeit nicht verbrannt, aber 'in effigie' wurde er von katholischer Seite verbrannt, und zwar in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von Jesuiten bei Aufführungen ihrer Schauspiele und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts von süddeutschen Landleuten bei Festbräuchen.

Die wenigen Belege, die ich dazu bringen kann, lassen aber doch darauf schließen, daß solche Ereignisse auch in anderen, als den hier erwähnten Örtlichkeiten und Landschaften im Schwange waren.

---

1) Die oben angeführten Münzen beschreiben Juncker 42 f., Größler S. 6. Von Bildern (Luther mit dem Schwan) ist mir nur das Titelbild im 'Marburger Gesangsbuch Herrn Dr. Martin Luthers und Anderer gottseliger Lehrer'. Marburg 1736 bekannt. — Vom Schwan als Schreibpult im Lutherhaus zu Eisleben teilt Größler S. 9 f. mit, daß es nicht bekannt ist, ob es Luther wirklich benutzt hat, wann es hergestellt worden und wann es in das Lutherhaus gekommen ist.

Fischart erzählt in einem Zusatz zu dem Bienkorf von Marnix innerhalb der Jesuitenwunder (E 22 a. Z. 10—23 b. Z. 17 ff.):

'Vnd haben sie nicht auch vor einem Jar ein schön Wunderzeichen zu Mönchen bewisen, da sie ein Verschönbart bild, wie den Luther angethan vnd ein Spil mit jhm gemacht, darauß zu letzt ein ernst worden. Dann nach dem sie fornen her in der Comedy ein große klag vber die Wittenbergische newe Ketzer geführet, ist von den angestelten Richtern erkant worden, daß man den Luther sampt seinen Anhängern fangen vnd fur gericht stellen soll: da hat man ein verkleidet Bild inn Lutheri gestalt fürgestellet vnd jm einen Fursprechen zugeordnet. Aber nach allem disputiren, ist der Stumm Luther (welcher bei leben sie thaub redet) zum Feuer verdammt worden. Vngeacht das der Hertzog von Sachssen sampt dem Landgraffen von Hessen vnd andere Fürsten für jhn baten. Was geschach? man verbrant jhn den Lutherischen zu grossem Hon. Dieweil sie allezeit sagen vnnd schreiben, er sey der Schwan, von welchem der Huß geweissagt, das er nicht verprent solt werden. Da sach vnd hört man vmb diß Feuer ein groß Jubilierens vnd freuens vnd Te Deum Laudamus singens. Was begibt sich aber weiter? Hie hört das Wunderzeichen: Vber kurtze tag hernach geht vnuersehens ein Fewr im Schloß nahe bei der Jesuiter Collegy an. Da war ein Zabeln, lauffen vnnd löschen von Geistlichen vnd Vngeistlichen. Dann sie meynten, der Luther wer vielleicht zwischen dem Rauch auß dem Fewr also halb gesengt vnd mit Kolen behangt ins Schloß gewischt, dieweil ihne der Hencker nit recht mit Ketten angebunden hette: Vnnd wer sidher biß auff den selben tag mit Fewr anblasen vnd kolen außwerffen vmbgangen: Oder meynten, der war Luther, dessen bild sie verprent, het jhnen, wie Elias den Baalspfaffen das Fewr vom Himmel gesant'.

Fischart hat dieses Geschehnis jedenfalls einer darüber berichtenden (vorläufig verschollenen) Zeitung entnommen. Aber in einer drei Jahrzehnte später erscheinenden 'Newen Zeitung. Wie die Jesuiten ein Comoedi zu Moltzheim agirt und gehalten und Herrn *Doctorem Lutherum* durch einen Teuffel zerreissen wöllen . . .', Basel 1614,[2]) werden am Schluß zwei Er-

[2]) Die Schilderung der Komoedie in Molsheim (im Elsaß, 1580 Errichtung des Jesuitenkollegs) teilt P. Bahlmann im Euphorion 2, 278 f. mit.

eignisse berichtet, die mit dem Münchener Spiel in manchem, namentlich dem nachfolgenden Brandschaden, übereinstimmen:

'Also vor etlich Jahren haben sie ein Comedi zu Costnitz gehalten und den Johann Hussen nochmahln verbrennen wollen: aber wie ein grosser Brandschad darauß entstanden, ist meniglich bewusst. Dessgleichen zu Wien vor acht Jahren haben die Jesuiten den Luther auch einmal verbrennen wöllen; es hat aber der gerechte Gott auch dißmal sein gerecht unsträfflich Urtel sehen lassen und durch den Luther ihr gantzes hochköstliches, ja fürstliches Coleg in Brand gesteckt'.

Über ein ähnliches Ereignis, das sich in Wien 1567 begeben hat, berichtet B. Duhr[1]) nach Briefen von Jesuiten. Darnach haben 'die Väter zu Wien am ersten Fastensonntag nachmittags auf dem Hofe des Kollegs bei offenem Tore und unter großem Zulauf des Volkes eine Menge häretischer Bücher in einem großen Feuer verbrannt'. Wobei auch 'Schmähungen gegen Luther' laut geworden sind und 'einige Studenten Gedichte gegen die Häretiker aufgesagt haben'. Das Volk ist darüber aufgebracht worden und war kaum zu beschwichtigen. Den Jesuiten wurde auch vorgeworfen, daß dabei 'Masken' verwendet und 'eine Komödie' stattgefunden habe und 'ein abscheulich gemaltes Bild Luthers verbrannt worden sei', was aber in einem Entschuldigungsschreiben an den darüber sehr erbosten Kaiser Maximilian II. als unrichtig bezeichnet wird.

Nun noch ein Wort über Luthers Verbrennung im Brauche und Glauben des katholischen Volkes. Belege dafür, die ungefähr für die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts gelten, bietet allerdings nur das katholischeste süddeutsche Land, Tirol.

Hier wurde noch in den 60 ger Jahren des 19. Jahrhunderts Luther im Unterinntal am Johannes-

[1]) 'Die Jesuiten an den deutschen Fürstenhöfen des 16. Jhs. Auf Grund ungedruckter Quellen'. (Erläuterungen zu Janssens Geschichte. II, 4 S. 12 f.) Freiburg 1901.

tag abends (24. Juni) verbrannt. 'Burschen kommen zusammen, machen einen »Lotter« aus Stroh und Lumpen, fahren ihn in einem Karren im Dorfe herum und verbrennen ihn'. In Ambras wurde bei den Johannisfeuern Luther und sein Katherl verbrannt.[1])

Im Etsch- und Eisacktal wird nach Zingerle[2]) folgende Sage von der geplanten Verbrennung Luthers erzählt:

'Als Martin Luther zum Concilium zu Trient wollte, war er schon nicht mehr weit von dieser Stadt. Da fragte er ein altes Weib, das ihm begegnete, ob das Concil schon angefangen habe und was die Bischöfe machten. »Lang schon«, antwortete das Mütterlein dem Pater, »und jetzt tun sie in einem großmächtigen Kessel Öl sieden für den Dr. Luther, um ihn zu brühen, sobald er kommt«. Luther kehrte um und aß zu Salurn Mittag. Da ward es ruchbar und er des Lebens nicht sicher, nun verließ er eiligst das Dorf und ist das Essen, andere sagen, die Würste noch schuldig'.

Um nun zum Schluß wieder zu Huß zurückzukehren, von dem ich ausgegangen bin, sei eine Begebenheit der jüngsten Zeit mitgeteilt.

Im Sommer 1906 fand in Tabor eine Huß-Ausstellung zugunsten des Hußdenkmal-Ausschusses statt. Zu diesem Unternehmen hat der tschechische Künstler B. Czerny ein Plakat gemalt, das auch in den Straßen Prags während der Sommermonate zu sehen war. Über

---

[1]) J. V. Zingerle 'Sitten, Bräuche und Meinungen des Tiroler Volkes'. Innsbruck 1871.[2] S. 150 Nr. 1353 und 1355.

[2]) 'Sagen aus Tirol'[2], Innsbruck 1891. Nr. 990 M. Luther. Die darauf folgende Sage 'Das Hußausläuten' wird in Hall und in Schwaz erzählt. Darnach ist Huß auf seinen Reisen dahin gekommen und wollte durch seine ketzerischen Lehren das Volk verführen. Ein gelehrter katholischer Priester besiegte durch seine Gegenreden Huß völlig, so daß dieser die Stadt mit Spott und Schande verlassen mußte. Als er zum Tore hinaus ging, läutete man ihm das Armesünderglöcklein. Eine Erinnerung daran war der Gebrauch des Hußläutens, das aber wieder abgekommen ist.

der Inschrift *Husova výstava v Taboře* ein im ganzen düster gehaltenes Bild: Huß auf dem Scheiterhaufen, und aus den Flammen schwingt sich zum Himmel empor — nicht etwa eine Gans oder (nach dem alten, so oft gebrauchten Bilde) ein Phönix, sondern ein riesengroßer Schwan.

Es erscheint wohl begreiflich, daß dem tschechischen Volke, von dem ein großer Teil Huß als seinen größten Geisteshelden verehrt, der *infirmus anser* als Sinnbild des Gefeierten zu gering dünkt und daß der Künstler — gewiß auf des Volkes Stimme horchend — die schwache Gans durch den stolzen Schwan ersetzt hat.

TSCHECHISCHER BUCHDRUCK IN NÜRNBERG AM ANFANG DES 16. JAHRHUNDERTS.

Von

FRANZ SPINA.

Nürnberg, das gewaltigste Handelsemporium auf der Linie von Venedig nach dem Norden,[1]) hatte an der Wende des 15. und 16. Jahrh. überaus viele Beziehungen zu Böhmen, besonders zu Pilsen, der Wiege des Buchdrucks in Böhmen. Ungefähr 70 Urkunden im zweiten und einige im ersten Bande des Urkundenbuches der Stadt Pilsen belehren uns, dass nicht nur sehr enge Handels-, sondern auch sehr freundschaftliche private und politische Beziehungen beide Städte verbanden.[2]) Neben der Hauptursache, den beidersei-

[1]) 'De Nornberga Germanie centro' ist der Titel des vierten Kapitels der Beschreibung Deutschlands im 'Compendium' des Johannes Cochlaeus zu seiner Ausgabe der Kosmographie des Pomponius Mela (1512). Um 1471 nennt der große Königsberger Naturforscher und Graecist Johannes Müller (Regiomontanus) Nürnberg 'quasi centrum Europae propter excursum mercatorum' (A. Ziegler, Regiomontanus, Dresden 1874, S. 10; M. Herrmann, Reception des Humanismus in Nürnberg, Berlin, 1898, S. 44). Wilibald Pirkheimer, der humanistische Nürnberger Gönner Luthers, schreibt 1526 oder 27 freilich: 'magis apud nos regnat Mercurius calcularius quam litterarius'. —

[2]) Strnad Jos., Listář královského města Plzně a druhdy poddaných osad. I. Bd. Vom J. 1300—1450. Pilsen 1891. — II. Bd. Vom J. 1450—1526. Pilsen 1905.

Es lohnt sich, diese reichen Beziehungen wenigstens zu skizzieren. — Schon in der Hussitenzeit finden sich freundschaft-

tigen geschäftlichen Vorteilen, fällt auch sehr stark in die Wagschale, daß Pilsen sich in den religiösen Wirren

liche Beziehungen. In der Urkunde bei Strnad I Nr. 297 vom 30. Juli 1428, wohl der ältesten Nachricht über Beziehungen zwischen Nürnb. und Pilsen, verspricht der Nürnb. Rat Unterstützung der Bitte der Pilsner um Beteiligung mit 1000 Schock aus der Hussensteuer. (Vgl. S. 6, Pal. No 534.) Der Tenor der Urkunde läßt auf noch ältere gute Beziehungen schließen. So auch die Urkunde bei Palacký, Urkundl. Beitr. zur Geschichte des Hussitenkrieges, II. Nr. 687 vom 20. Juni 1430 (Regest bei Strnad I. 307): Der Nürnberger Rat an die Stadt Pilsen, 'wie ewer ersamkeit mit vnserr hilff vormals mit XIIC gulden ein hilff geschehen, das haben wir mit gutem willen getan vnd hinfür auch gern tun wellen, was wir ewch fürdrung vnd guts willens getun mugen', jetzt aber sei er wegen eigener großer Auslagen außer Stande, neuerlich 2000 Gulden zu borgen. Am 25. Jänner 1432 (Palacký, Urk. Beitr. II. 786) dankt der Nürnb. Rat für die Nachricht über die Niederlage der 'Waisen', wünscht Gutes für die drohende 'überczіehung, so die Hussen ewch vnd der Stot Behemisch Budwicz meynen zu tun', und berichtet, daß er den Herzog Wilhelm von Bayern, der als Schirmer des Concils nach Basel reist, brieflich von der Notlage der Pilsner verständigt habe, ebenso den Markgrafen von Brandenburg. 24. Juli 1433 (Palacký, Urk. B. II. 871, Strnad I. 331) Mitleidsbezeugung des Nürnb. Rates über die drohende Belagerung Pilsens durch die 'Behemen'. 1433, 7. Sept. (Palacký II. 880, Strnad I. 333) Nachricht der Nürnb. an die Pilsner, die böhm. Botschaft, 'die nu kürtzlich zu vns komen vnd etlich tage bey vns harren werden', kehre mit guter Hoffnung vom Basler Konzil zurück, das aus seiner Mitte eine eigene Botschaft nach Böhmen senden werde. 1434, 3. Juni (Palacký II. No 913) siehe S. 6, Anm. 1434, 20. Sept. (Palacký II. 926): Dank an die Pilsner für das den Nürnb. übersendete Kameel: 'ewr Kemmeltier, das Ir vns gesandt vnd damit geert habt, haben wir zu guter frewntschaft aufgenomen ond danken des ewr weisheit mit ganczem fleisz'. Dieses Kamel, ein damals sehr seltenes Tier, war, wie mich Herr Prof. Ottokar Weber durch gütigen Hinweis auf Strnad, Znak král. m. Plzně (Pilsner Stadtwappen) S. 10 belehrt, ein Ehrengeschenk des polnischen Königs an den gegen den deutschen Ritterorden kämpfenden husitischen Heeresteil.

Die Mehrzahl der Urkunden von 1450—1526 bei Strnad II. Bd. bezieht sich auf viele private Schuldforderungen der Nürn-

des 15. Jahrh. stets als eine gutkatholische Stadt erwiesen hatte, von der sich der auch in religiösen Din-

berger in Pilsen, bei deren Ausgleich die Obrigkeiten beider Städte mithelfen. Auch auf private freundschaftliche, vielleicht auch verwandtschaftliche Beziehungen der Einwohner dürfen wir schließen. Vergl. Strnad II. No 336, das Testament des Pilsner Bürgers Oldřich Penízek vom 12. Juli 1491: '.... A těm dvěma dievčičkám, která jsú mi v Normberce dány, také odkazuji po pěti kopách, jestliže poslúchati budú'. Strnad II. No 285 ex 1487: Tschechisches, in Nürnb. aufgesetztes Testament der Pilsner Bürgerin Ursula Hládek, die in Nürnberg gelebt hatte, und der Dorothea Šefranek; zwei Nürnberger Bürger, Markwart Mendl und Georg Koeppel, erscheinen als Zeugen; diesem Testament ist das Siegel der Stadt Nürnberg angehängt: 'Toho na svědomí list tento přivěsenú pečeti města Normberka zapečetěn jest'.

Auch zwischen den beiden Stadtgemeinden waltet dieses freundschaftliche Verhältnis, das seine Krönung in der gegenseitig gewährten Zollfreiheit findet. Die Nürnberger gewähren den Pilsnern wiederholt Darlehen und fristen Zahlungen bereitwillig: Strnad II. No 12. 683. 819. 848, haben einen Pilsner Bürger, Meister Hans, als ihren Sachwalter ('Diener') in Pilsen: ibid. No 628. 635. 636. 649. 673. Wiederholt verlangen sie von den Pilsnern vertrauliche Nachrichten über politische und Kriegsbewegungen in Böhmen: ibid. No 4. 19. 567. 568. 569. Im Dezember 1502 (No 544) bitten die Nürnb., die Pilsner mögen ihnen 'in stiller geheimer weise' eine Abschrift des vom Pfalzgrafen bei Rheine an die Pilsner und andre Städte gesendeten Briefes mitteilen. In bedrohlichen Zeiten bieten die Nürnb. ihnen Büchsenmeister und Pulver an (ibid. No 657. 658. 662), erbitten sich 1501 (No 528) von den Pilsnern die Anwerbung 'von funffzehen bis in zwainczig redlicher fussknecht, die zu der Wagenburg, oder sunst zum Krieg geschickt und erfahren, ... und vornehmlich ain oder zwen, die zu der Wagenpurg kunden', 1502 ersuchen die Nürnb. um Anwerbung von 'annderthalbhundert gutter fussknecht, die der Krieg geubt und darunder zum minsten zehen Bafesner, auch die andern den maistentail puchsenschuczen weren' (ibid. No 535. 537. 588). 1509 (No 710) bieten die Pilsner den Nürnbergern ihren Wagenburgmeister Peter Schneyder an. An Unglücksfällen, z. B. den wiederholten Brandkatastrophen des Jahres 1507, nehmen die Nürnberger aufrichtigen Anteil und gewähren Geldunterstützun-

gen konservative patrizische Nürnberger Rat keines

---

gen (No 676. 683), helfen durch peinliches Verhör bei der Eruierung von Tätern (755), sagen ihre Hilfe zu bei der Abwehr der gemeinsamen Feinde Hensl Baumann (No 664. 665) und des Raubritters Anderle vom Pach (584 u. a. 673), nach dessen Niederwerfung die Pilsner den Nürnbergern zwei Pferde als Beutegeschenk schicken (673). Am 3. Juni 1499 (No 486) erneuern die Nürnberger die schon 'als vor ettwo vil vergangngen Jahren' bestandene gegenseitige Zollfreiheit, beschweren sich 1509 (No 719) freilich über die von den Pilsnern einem Nürnberger Kaufmann bereiteten Schwierigkeiten, was sich daraus erklärt, daß eben die Nürnberger die größeren Vorteile aus dieser Zollfreiheit hatten. (Vergl. darüber die Pilsner Denkwürdigkeiten (Paměti Plzeňské) des M. Simon Plachý, herausg. von J. Strnad, Pilsen 1883, S. 110 f. — Über die Zollfreiheit der Nürnberger in verschiedenen Städten vergl. E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 189 f. 646 f.

Über tschechische Sprachkenntnisse von Nürnberger Bürgern belehrt uns außer dem erwähnten Testamente II. 285 noch No 636 ex 1506: Pilsner Bürger haben 'vnnsern lieben Ratsfreunden Ulman Streimer unnd Hannsen Harstorffer in Behamischen gezung geschriben, das nachuolgend durch denselben Harstorffer in taytsch gespracht vnnd vnns von inen furgetragen'. —

Das Verhältnis der beiden Städte ist an der Wende des 15. u. 16. Jahrh. also ein über die Geschäftsvorteile hinausgehendes freundschaftliches, ja herzliches — trotz der Bestimmung des Pilsner Rates i. J. 1500, daß kein Deutscher, der nicht tschechisch könne, in die Stadt aufgenommen werden oder in ihr Grundbesitz erwerben dürfe. (Strnad, Š. Plachého Paměti Plzeňské 93 f.) Im folgenden wird sich freilich zeigen, daß der 'fürsichtige' Nürnberger Rat auf das tschechische Element in Nürnberg aus religiösen und politischen Gründen scharfes Augenmerk hatte.

Es ist nicht zu zweifeln, daß die Erschließung noch unbekannter Archivquellen und besonders die Berücksichtigung kunsthistorischer und literarischer Momente dieses Bild des mächtigen Nürnberger Einflusses auf das benachbarte westliche Böhmen vervollständigen wird. Erstrecken sich doch die Beziehungen noch viel weiter nach Osten: nach Mähren (vgl. Dr. Moriz Grolig über Handelsbeziehungen zwischen Nürnberg und Mähr.-Trübau in den 'Mitteilgn. zur Volkskunde des Schön-

'böhmischen Giftes' zu versehen hatte.[1] Überraschend

hengster Landes' von Czerny-Spina, 1907, S. 56), Schlesien, Ungarn, Polen, den Nordseeländern (Reicke, a. a. O. 190, 646 ff.).

[1]) Bis in den Anfang der Zwanziger Jahre des 15. Jahrh. war Pilsen husitisch. Es war die Heimat und der Sitz des husitischen Eiferers Václav Koranda. 1412 ermahnt Hus, der die Absicht hatte, Pilsen zum Mittelpunkt seiner Bewegung zu machen, in einem tschech. Briefe sehr eindringlich zur Einigkeit und Tugend (Strnad, Listář I No 233). 1419 befestigt sich Žižka in der Stadt, wird aber von kaiserlichen Heere zum freien Abzug gezwungen. Noch 1420, 10. Februar (Palacký, Urkundl. Beitr. zur Gesch. des Husitenkrieges, I, No 11) gebietet ein Breslauer Patent König Sigmunds an alles Volk in Böhmen, 'das es der Vicklefie entweiche, vnd den von Pilsen vnd Piesk vnd den Grecz ader in andern steten wo das were in vnseren behmischen kunigreich, do si ir sampnung haben, kein hulfe noch rot geben'. Viermal wird Pilsen durch die Husiten belagert: 1421, 1427 nach der Schlacht bei Tachau, an der auch Hans Rosenplut teilgenommen, 1431, 1433. Bereits 1421, 24. März (Palacký I. 70) schreibt der Nürnberger Rat an den Egerer über den Kummer 'von des frids wegen, der zwischen den von Pilsen vnd dem Pilsner kreysse auf ein, vnd den wyklefisten auf ander seit beredt' — und 1422, 8. September (Strnad I. 270) verschreibt K. Sigmund den Pilsnern 'vmb ire scheden, die sye in vnserm dienste empfangen haben', zwei Güter des Peter von Chrast, die 'vmb des willen, das er ein Ketzer und wicleff ist, veruallen sind' und ein weiteres ebenfalls wegen Ketzerei des Besitzers verfallenes Gut. 1422, 18. Nov. (Palacký 247) ersuchen der Rat von Pilsen mit Friedrich von Kolowrat, Hauptmann zu Pilsen, und anderen den Rat von Eger, ihnen nach Mies zu Hilfe zu kommen gegen Bohuslav von Schwanberg und Žižka, die zu Nepomuk liegen und den Pilsner Kreis heimzusuchen vorhaben. 1425 (Pal. No 363) verspricht der Rat v. Nürnberg, er wolle den Pilsnern die verlangte Hilfe gegen die drohenden Husiten schicken. 1426, 28. Okt. (Palacký, Archiv český 3, 259) Bündnis der Herren des Pilsner Kreises mit Pilsen und Tachau zum Schutz gegen die Husiten. 1428, 25. Mai (Palacký, Urk. Beitr. I. 523, Strnad I. 296) Markgraf Friedrich von Brandenburg an K. Sigmund: er könne dem Wunsche des Königs, daß der Stadt Pilsen tausend Schock von der gesammelten Hussensteuer übergeben werden ohne Zustimmung des Neun-

sind diese freundschaftlichen Beziehungen, wenn das nationale Moment berücksichtigt wird. Nach den Urkunden zu schließen weist Pilsen an der Wende der beiden Jahrhunderte einen ausgesprochen tschechischen Charakter wenigstens in der Amtsführung auf.[1]) Es überwiegen die tschechischen — amtlichen wie privaten — internen Urkunden (Erlässe, Testamente, Verträge etc.); mit den deutschen Städten Nürnberg, Amberg, Eger verkehrt der Pilsner Rat deutsch.[2])

---

herrenrates nicht nachkommen. Den Pilsnern stellt er das lobende Zeugnis aus, daß sie sich 'an den heiligen glauben vnd an ewren gnaden bisher Erwerglich gehalden haben'. Der Nürnb. Rat verspricht am 30. Juli 1428 (Pal. No 534) Förderung dieser Sache beim Markgrafen. 1433 wird Pilsen von den Husiten hartnäckig belagert, die mit Verlust des erwähnten Kamels zurückgeschlagen werden. (Über das dadurch hervorgerufene Volksfest 'Neuer Feiertag', 'Nový svátek' vgl. Č. Zíbrt, Bibl. č. hist. III. 2571 ff. u. Dr. Jos. Volf, Český lid 14, 209.) Über die tapfere Haltung der Pilsner und die Geldbeiträge der Väter des Concils vergl. den Bericht Ulrich Stockels an den Abt von Tegernsee (Palacký, Beiträge II. 882, Strnad I. 334). König Sigmund begabt Pilsen am 19. Sept. 1434 (Strnad I. 342) mit Zoll- und Mautfreiheiten in Böhmen und Deutschland zum Ersatz für die Kriegsschäden und anerkennt mit den höchsten Ausdrücken ihre Treue gegen Kirche und König, gewährt ihnen das Kamel in das Stadtwappen, während der Papst Eugen und Kardinäle zum Andenken an die Belagerung Ablässe gewähren (Strnad I. 317, 318, 382). Die Nürnberger nehmen immer herzlichen Anteil und gewähren Hilfe, so 3. Juni 1434 nach der Schlacht bei Lipan 200 Gulden statt des von den Pilsnern erbetenen Korns.

Auch die bei Zíbrt, Bibliogr. č. hist. III. 2571 ff. und 13055 zur Pilsner Geschichte verzeichneten Büchertitel heben den katholischen Charakter der Stadt hervor.

[1]) Am Anfang des 15. Jahrh. scheint Pilsen eine starke deutsche Bevölkerung zu haben, denn Hus schreibt 1412: 'Po napsání lista přišel mi list, v němž psáno jest, že bránie kněžie čísti čtenie přirozeným jazykem česky neb německy'. ('.... dass die Priester wehren, die hl. Schrift in der Muttersprache tschechisch oder deutsch zu lesen'.)

[2]) Es ist interessant zu verfolgen, wie das Tschechische in den Pilsner Urkunden gegen Ende des 15. Jahrh. das Latei-

Mit den Gütern des Kaufmanns und Großhändlers wanderte auch das Gute einer überlegenen alten Kultur, die sich in Nürnberg gerade am Anfang des 16. Jahrh. zu ihrem glänzendsten Höhepunkte emporgeschwungen hatte. Burdach hat in seinem ergebnisreichen Buche 'Vom Mittelalter zur Reformation' (Halle 1893) S. 116 und VII eine 'Kulturstraße' Prag-Nürnberg angenommen. Die Forschung wird erweisen, daß diese Straße im 16. Jahrhundert ihren fruchtbareren Arm in der Richtung Nürnberg-Prag hatte. —

Nürnberg, an der Wende der beiden Jahrhunderte bereits einer der Hauptorte des deutschen Buchdrucks, der auch stark für den Export arbeitete, war am Anfang des 16. Jahrhunderts trotz einer verhältnismäßigen Blüte des tschechischen Druckes in Böhmen für diesen Druck von hervorragender Bedeutung.

Es ist kein Zufall, daß Pilsen, dieses wichtige Eingangstor westlicher Bildung, wo sehr bald nach der Erfindung der neuen Kunst deutsche Einflüsse (Mainz? — Bamberg? — Nürnberg?) wirksam werden, die Wiege des tschechischen und böhmischen Buchdrucks wird. Vielleicht ist schon die 'Kronika Trojanská' (1468?) ein Pilsner Druck und der erste tschechische Druck überhaupt.[1]) Der erste ausdrücklich 'in nova Plsna' datierte

nische verdrängt. Nach Strnad, Einleitg. S. XIII sind von 786 bisher nicht veröffentlichten Urkunden des II. Teiles 617 tschechisch (78%), 118 deutsch (15%), 51 lateinisch (6·5%). Im I. Teile waren 172 latein. (78%), 42 tschechische (19·4%) und 7 deutsche (2·8%). Es tritt also in den Urkunden das Tschechische an Stelle des Lateinischen, von 1460 an wird es in den Pilsner Stadtbüchern Amtssprache. Auch in den Königsurkunden überwiegt es an der Wende der beiden Jahrh.: Strnad bringt 33 tschech., 18 latein. und 7 deutsche Urkunden. Für die Geschichte der tschech. Sprache bilden diese Urkunden eine noch unausgeschöpfte wichtige Quelle.

[1]) Die Ansichten gehen auseinander. Dobrovský hat in der 'Böhm. Liter. auf das Jahr 1779', S. 47 und in dem Aufsatze 'Über die Einführung u. Verbreitg. der Buchdruckerkunst

Druck sind die 'Statuta provincialia Arnesti' (1476) des ersten Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz, des sittenstrengen und aufgeklärten Freundes Karls IV. Bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. blüht der Pilsner Buchdruck, der bis 1533 41 Druckwerke hervorgebracht hat. Drei Pilsner Drucker aus dem Anfang des 16. Jahrh. sind uns dem Namen nach bekannt: Nikolaus der Bacalaureus (Mikuláš Bakalář), Hans Peck und Johann Mantuan Fenzl,[1]) von welchen die beiden

in Böhmen' in den 'Abhandl. einer Privatgesellschaft in Böhmen', 5 (1782) S. 232—239 diesen Druck sehr genau beschrieben, kommt aber bezüglich der Zeit und des Ortes sowie der Anerkennung als ersten tschech. Druckes zu keinem Ergebnis. Er nimmt die Zahl 1468 am Schluß des Druckes nicht als Druckjahr an, sondern bezieht sie auf die Handschrift, aus der gesetzt wurde, und verlegt den Druck in die Jahre 1478—87. 1818 (Gesch. der böhm. Sprache u. Lit.) nimmt er als Druckjahr 1476 an. — Karl Ungar betrachtet die 'Kron. Troj.' als Pilsner Druck um 1475 und nimmt Nürnberger Einfluß an (Neue Beitr. zur alten Gesch. der Buchdruckerkunst in Böhmen' in den 'Neueren Abhandl. der k. böhm. Gesellsch. d. Wiss.' 2 (1795), 195—229.) — Hanka nimmt gegen beide im Časopis česk. Musea 1840, S. 77—92 und ibid. 1852, České prvotisky No 1 die 'Kr. Troj.' als erstes tschechisches, 1468 zu Pilsen gedrucktes Werk an. Ihm folgen Jungmann, Hist. lit. č. S. 49 und III, No 92, Jireček, Rukověť 294 u. a.

[1]) Über sie berichtet auf Grund urkundlichen Materials Jos. Strnad, Knihtiskaři plzeňští v 15. a 16. století (Pilsner Buchdrucker im 15. u. 16. Jahrh.), in den 'Památky archaeologické a místopisné', 14, 290—294. Darnach hat sich der Bacalaureus Nikolaus zwischen 1487—93 in Pilsen angesiedelt, wo er bis 1514 urkundlich, von 1498—1513 durch Druckwerke nachweisbar ist. J. Jungmann, Historie lit. české III. 764 sieht in Nikolaus Štětina, dem Drucker der 'Knížka o artikulích víry', Pilsen 1510 den Namen des Bacalaureus. — Hans Peck (Pekk) stammt aus Schwabach, — auch Dobrovský, Abh. einer Priv.-Ges., 5, 247 hält ihn wegen der Buchstaben H. P. in seinem Wappen, die man nur deutsch lesen könne, für einen Deutschen — wanderte nach Pilsen aus Nürnberg ein, wo er 1518 mit Joh. Mantuan Fenzl das 'Encheiridion' druckte. In den Pilsner Urkunden kommt er als Johann Hazuka (nach dem Namen

letzten erwiesene Beziehungen zu Nürnberg haben. Den Namen eines Vierten werden wir im folgenden hinzufügen, der, mag er nicht Drucker von Beruf gewesen sein, zum Buchdruck in Pilsen und Nürnberg Beziehungen hat. Der letzte dem Name nach bekannte Pilsner Drucker des 16. Jhs. ist Thomas Bacalaureus, der 1533 in Pilsen einen tschech. 'Hortulus animae' druckte.

Nach Pilsen folgt Prag 1476 mit seinem ältesten Druckerzeugnis, für das 16. Jahrh. ist es der Vorort des tschech. Druckes. Auf dem flachen Lande erstehen, (hauptsächlich unter dem Einfluss der sogen. böhm. Brüder, der 'Pikarden', bevor diese in Mähren unter dem Schutze der mächtigen Herrengeschlechter der Pernsteine, Zierotine u. a. blühende Druckereien in Prossnitz, Namiest, Kralitz, Lultsch (=in monte liliorum,

---

des Schwiegervaters) vor. Ins Jahr 1531 fällt sein letzter nachweisbarer Druck. 1529 erscheint er als Schuldner des Nürnberger Bürgers Panholzer, Joh. Mantuan bürgt für ihn. 1532 wird er gestorben sein, denn 1533 wird seine Frau schon Witwe genannt. — Johann Mantuan, wohl ein Pilsner von Geburt, — in den Nürnberger Bürgerlisten habe ich den Namen Mantuan nicht gefunden, wohl aber öfter den später von Mantuan in Pilsen wahrscheinlich durch Einheirat angenommenen Namen Fenzl — druckt 1518 mit Peck in Nürnb. das erwähnte 'Encheiridion', die 'Frantovy práva' und den latein-tschech.-deutschen 'Moralissimus Cato', 1520 den tschechischen 'Hortulus animae' bei Hans Stüchs, erscheint aber schon 1519 in einem wichtigen Testamente (Strnad III. 821) als Bürger und im Juni 1520 unter den Pilsner Ratspersonen, muß also schon längere Zeit hier ansässig sein. Bis 1544 kehrt er in den Stadtbüchern oft wieder, sitzt fast ständig im Rate, war 14mal Ratsgeschworner und zweimal Ratsältester. Er hatte wahrscheinlich keine eigene Druckerei, sondern druckte mit seinem Freunde Peck, dessen Geldnöten er beispringt und dessen Kindern er Vormund wird. 1526 druckt er mit Peck die tschech. Auslegung des Vaterunsers von Erasmus von Rotterdam, das einzige Zeugnis seiner Druckertätigkeit in Pilsen. Wahrscheinlich hat er von 1526 an dem Druck entsagt und sich der Verwaltung seines Besitzes gewidmet.

Lyleczium), Ostrau u. a. gründen,[1]) eine Reihe von Druckorten: so Kuttenberg (Bibel 1486), Jungbunzlau (= in monte Carmeli, 25 Brüderdrucke von 1500—1525), Leitomischl (= in monte oliveti von 1507—25 24 Drucke), Weißwasser (8 Drucke von 1519—21), Winterberg. Auch Venedig, Leipzig, Wittenberg haben tschechische, bezw. von Tschechen besorgte Drucke hervorgebracht.[2])

Trotz dieser günstigen Entwicklung des tschechischen Druckes in Böhmen hatte Nürnberg besonders im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrh. starken Anteil an diesem Druck. Der Grund liegt in den Verfolgungen, welchen die Religionsgemeinschaft der böhm. Brüder wegen des akatholischen Charakters ihrer Lehre besonders unter Wladislaw († 1516) ausgesetzt war. Wiederholte königliche Verordnungen (1501, 1503, 1508) verbieten das Schreiben, den Druck und den Vertrieb pikardischer Bücher.[3]) Es mußten also die böhm. Brüder, bevor ihre Druckereien in Mähren Schutz finden, ihre dogmatischen und polemischen Schriften im Auslande drucken lassen. Das geschah vorzugsweise in Nürnberg, wo, wie wir im folgenden sehen werden, der Rat der Stadt besonders in den Jahren 1517 und 1518 sich wiederholt mit dem tschechischen Druck beschäftigt. Es wird kein Zufall sein, daß die Bücherverzeichnisse der beiden Hauptdruckorte der Brüder, Leitomischl und Jungbunzlau, gerade für diese Zeit um 1517 starke Lücken in der Produktion aufweisen. Nach den Zusammenstellungen bei Koráb wurden

1) Vergl. Christian d'Elvert, Gesch. d. Bücher- u. Steindrucks in Mähren u. Öst.-Schlesien. Brünn 1854, S. 18, 20 f.

2) Venedig hat 1493 den ersten cyrillischen Druck, von 1519—36 17 slavische Drucke. Diese Nachrichten nach den guten Zusammenfassungen der Jubiläumsschrift von Jul. Koráb, Vývoj knihtiskařství a české prvotisky (Entwickl. d. Buchdr. u. die tschech. Erstdrucke). Pilsen 1880.

3) d'Elvert, S. 21.

in Leitomischl 14 Drucke bis 1514 hergestellt, dann klafft eine Lücke bis 1519. In Jungbunzlau finden wir zwei Drucke aus d. J. 1500, einen von 1505, dann erst von 1518 an eine zusammenhängende Reihe bis 1525. Es scheint also um 1517 die Nötigung, außerhalb Böhmens drucken zu lassen, für die böhm. Brüder bestanden zu haben und erst gegen das Ende des zweiten Jahrzehnts die Freiheit des Brüder-Druckes in Böhmen größer geworden zu sein.

Nürnberg wirkt auch dadurch für den tschechischen Druck, daß eine Reihe von Druckern, die sich später in Böhmen niederlassen, in Nürnberg arbeiten, bezw. den Druck lernen. So die beiden Pilsner Hans Peck und Joh. Mantuan Fenzl, der später zu nennende böhmische Bruder und Arzt Nikolaus Klaudian in Jungbunzlau, der schon 1507 und später persönlich in Nürnberg die Drucklegung von Werken betreibt; weiter der spätere Drucker in Weiswasser, Ulrich (Oldřich) Velenský, der nach Koráb S. 73 den Buchdruck in Nürnberg erlernte und 1519 in die Heimat zurückkehrte.

Koráb gibt S. 72—73 folgendes Verzeichnis von Nürnberger tschechischen Drucken:

1. 1504: zwei Sendbriefe der böhmischen Brüder an König Wladislaw. — 2. 1507: die Brüder-Konfession (Apologie): 'spis dosti činiecí z viery', besorgt durch Nik. Klaudian. — 3. 1513: die christliche Soldatenpredigt, 'křesťanské vojenské kázání' Georg Scherers, übersetzt durch Wenzel Brosius.[1]) — 4. 1517: das Her-

[1]) Diese Nummer muß gestrichen werden. Hier liegt ein Irrtum Jungmanns Histor. lit. čes. III. 844 und Hankas, České prvotisky, Časopis Česk. Mus. 1852, Nr. 162 vor. Der Jesuit Georg Scherer aus Schwaz in Tirol, einer der eifrigsten Verfechter des Katholizismus, ist 1605 in Linz gestorben, sein Übersetzer Wenzel Brosius, ein heftiger Bekämpfer der Brüder (Vitolid Poskok), gar erst nach 1613. Die Übersetzung ist, wie

barium des Arztes und böhmischen Bruders Johann Černý, gedruckt bei Hieronymus Höltzel durch Vermittlung des Nik. Klaudian, der zu diesem Zweck eigens nach Nürnberg reiste und die Korrekturen besorgte, da für Druck und Holzschnitte die Behelfe in Jungbunzlau fehlten. — 5. 1518: die erste Landkarte Böhmens, 1517 durch Nik. Klaudian in Nürnberg vorbereitet. — 6. 1518: 'Poenitentiarius' oder 'Poeniteas cito peccator!' in lateinischen, tschechischen und deutschen Versen, bei Hieron. Höltzel. — 7. 1518: Enchiridion seu manuale curatorum, lateinisch und tschechisch, durch Joh. Mantuan und Hans Peck. — 8. 1520: Hortulus animae, zahrádka dussie, gedruckt durch Johann Mantuan bei Hans Stüchs in Nürnberg, verlegt bei Joh. Schimar in Augsburg.

Hiezu treten drei erst nach Korábs Schrift bekannt gewordene Drucke: 9. 1517: ein Hängekalender: 'Almanach Erhardi Etzlaw miesstienina Norberskeho Astronomi', im Besitz des Böhmischen Museums (Sign. 25 A 4), aufgefunden im Prager erzbischöflichen Alumnat (vergl. die Beschreibung Zíbrts, Zvon 1904, S. 464.[1]) — Schließlich die beiden literarisch wertvollsten tschechischen Nürnberger Drucke, beide 1518 durch Joh. Mantuan-Fenzl gedruckt: 10. Frantovy práva;[2]) 11. Mo-

Jungmann IV. 1599 c richtig angibt, vielmehr 1596 in Leitomischl erschienen, Scherers Original 1594. Vgl. Carlos Sommervogel, Bibliothèque de la compagnie de Jésus. Nouvelle édit. Bibliographie. Tome VII. Spalte 785.

[1]) In dem ebenfalls im Böhm. Museum befindlichen 1517 in Prag gedruckten Kalender des Wenzel Žatecký ist der 6. Juli, der Gedenktag Johann Hussens, rot ausgedruckt, im Nürnberger Almanach der Name des katholischen Heiligen schwarz.

[2]) Die Kenntnis dieses bisher nur dem Namen nach durch zahlreiche Erwähnungen in der zeitgenössischen tschechischen Literatur bekannten Denkmals verdanken wir dem Finderglück des Bibliothekars am böhmischen Museum, Prof. V. Zíbrt, der 1904 einen Neudruck nach dem einzigen erhal-

ralissimus Catho Boemo haud non Teutono vulgaribus sermonibus interpretatus.[1]) —

Wie hat sich der Nürnberger Rat zu diesem nicht unbedeutenden tschechischen Buchdruck verhalten?

Auf diese Frage nach der inneren Geschichte werfen ein ganz neues Licht die Nürnberger 'Ratsverlässe'.[2])

---

tenen, leider nicht vollständigen Exemplar in der Bibl. der St. Petersburger Akademie veranstaltet hat. Das Denkmal, über das ich bald eingehend zu handeln gedenke, ist eine alttschechische Schelmenzunft voll echten Volkshumors, satirisch mit erstaunlichen grobianischen Zügen, geradezu ein Schulbeispiel für die regen deutsch-tschechischen Literaturbeziehungen im Reformationszeitalter, beeinflußt einerseits durch die sogen. quaestiones fabulosae, anderseits durch Bebels Facetien, überaus wichtig also für die Frage nach den Wanderungen der deutschen Stoffe zu den Tschechen und von diesen zu den Polen und weiter ostwärts, auch sprachlich interessant; ein Pilsner Lokalstück, aus dem Deutsch-Akademischen ins Tschechisch-Bäuerliche transponiert, kulturhistorisch von ungemeinem Werte.

[1]) Eine latein.-tschech.-deutsche Version von Sebast. Brants 'Cato'. Zuerst hat über diesen seltenen und interessanten Druck berichtet Ant. Truhlář, O českých překladech z antických básníkův etc. (Tsch. Übersetz. aus antiken Dichtern), Progr. des Akad. Gymn. in Prag 1885, S. 7 ff., wo auch Proben gegeben sind. Auf dem Titelblatt 'Johannes Mantuanus, P. Lectori Foelicitatem' und Verse, darunter SMEA (= Spes mea ex alto, der auch auf dem Titelblatt der Frantovy pr. enthaltene Spruch Mantuans). Auf der letzten Seite außer Mantuans Namen, latein. Versen, einem Nachwort und dem obigen Spruche die Buchdruckerwappen des Joh. Mantuan und Hans Peck.

[2]) Ich bin Herrn Bibliothekar Dr. Th. Hampe am German. Museum, der mich auf diese wichtige Quelle verwiesen und mir seine Aufzeichnungen zur Verfügung gestellt hat, zu aufrichtigem Dank verpflichtet; ebenso gebührt mein Dank Herrn Sekretär Dr. Fürst am kgl. Kreisarchiv in Nürnberg für die sehr werktätige Unterstützung bei der Entzifferung der schwer lesbaren Ratsverlässe. Bezüglich der folgenden Angaben über die Ratsverlässe vgl. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Re-

Diese Ratsverlässe — manchmal auch nicht ganz zutreffend als Ratsprotokolle bezeichnet, da sie nicht eine Wiedergabe der eigentlichen Ratsverhandlungen sind, sondern lediglich die Resultate dieser Verhandlungen, der Ratsbeschlüsse, dessen, 'was verlassen wird', wiedergeben — sind, von früheren Resten abgesehen, von 1474 ab fortlaufend bis 1806, da die Reichsstadt Nürnberg ins Königreich Bayern einverleibt wurde, erhalten. Sie überliefern alle im Plenum des Rates gefaßten Beschlüsse in der Regel in knapper, doch genügender Weise und geben auch den Inhalt der eingeforderten Berichte, Gegenberichte, Bedenken usw. kurz an, wodurch ein lebendiges und deutliches Bild der Angelegenheit vor uns entsteht. Sie bestehen aus Schmalfolioheften, deren jedes einen Monat umfaßt, und sind in einer äußerst flüchtigen, mit vielen Abkürzungen versehenen, daher sehr schwer leserlichen Schrift überliefert, was darauf schließen läßt, daß sie unmittelbar während der Sitzungen selbst aufgezeichnet sind. Da sie den Gegenstand im Augenblick der Verhandlung fixiert haben, nennt sie Hampe mit Recht eine einzigartige, sehr reichlich fließende, frische und unverfälschte Quelle und äußerst schätzbare Ergänzungen zu den viel bequemer zu benutzenden 'Ratsbüchern' und dem andern archivalischen Material, das Hampe a. a. O. anführt.

Ich habe, dem Drucker der 'Frantovy práva' nachspürend, die Ratsverlässe um das Jahr 1518 durchgesehen und besonders im 10. Hefte d. J. 1517, das die Eintragungen des Monats Jänner 1518 enthält,[1]) aufnaissance. Wien-Leipzig. 1904. Einleitung, S. VII ff. Hampes Einleitung orientiert ausgezeichnet über Nürnberger und für die Geschichte Nürnbergs sonst wichtige Archivalien und Bibliotheksbestände.

[1]) Es entsprechen bis zum Jahre 1499 die einzelnen Jahrgänge der Ratsverlässe dem Kalenderjahre. Der Jahrgang 1500

fallend viele Verhandlungen über tschechischen Druck gefunden.

[Jahrg. 1517, Heft X, Seite 6 a] feria secunda post Circumcisionis. = 4. Jänner 1518.

Die Behmischen Mappa besichtigen lassen durch ein verstendigen der sprach, ob Ichts vnnserm glauben schedlichs darinnen sey, vnd derweil bey dem Kaschawer vnd Holzel sperren, die auhsgen ze lassen.

Daneben bey allen pruckdruckern (sic!) verpieten, die Bibel In Behmischer sprach nicht zu drucken.

Auch dem Kaschawer vnndtersagen, das er der sachen müssig stee vnd solchen druck hienach annderßwo nicht verleg, das sey eins Rats meynung.

M. Beheim.
J. Groland.

[1517, X, 10 b] secunda post Erhardi. = 11. Jänner 1518.

Nachdem sich in der Behmischen Mappa kein geverlichayt ervindet, soll man die dann nicht sperren.

Jeronimus Hölzel vernemen, was der Beheim thun sey, so er bey in halte und ob sie cristen oder Ketzer seyen, und herwider bringen.

[1517, X, 12 b] quarta post Erhardi. = 13. Jänner.

Bey allen puchdruckern abstellen und verpieten, In Behmischen gezüng gar nichzit mer zu trucken, bey eins rats straff.

Auch dem Kaschawer vnndtersagen vnd verpieten, das er der gemeinschaft des Behmischen drucks gar müssig stee. Jeronimus Holzel noch ain streffliche red sagen vnd das er der steten [sachen?] hinfuro müssig stee.

[1517, X, 13 a] In der puchdrucker ordnung setzen, das Sy hinfuro kainerley new werck groß oder clain vnangesagt vnd an erlaubnuhs sollen drucken oder auhsgen lassen.

Und alle puchdrucker darauff lassen pflicht thun.

[1517, X, 14 b] quinta post Erhardi. = 14. Jänner.

In achtung zu haben, so der Nicolaßko der Claudj, der hincket pickhart, wider hin kumpt, sich seins rueffs, mit wem

---

reicht dann von Januar 1500 bis Ostern 1501 und von nun an wird das städtische Verwaltungsjahr auch für die Abteilung der Jahrgänge der Ratsverlässe maßgebend, sie laufen also seitdem von Ostern des einen bis Ostern des andern Jahres. Hampe, a. a. O., S. XXIX.

er gesellschaft vnd handlung treibt, erkundigen vnd die erfarung bey einem Rath wider Anzaigen.

Auch den Jeronimus Holzl wider beschicken, vnd Im sagen, daß [durchgestrichen] es bey seinen pflichten gepiere [gepieten?], daß er Alle pehamisch trück [daneben ein Auslassungszeichen] heret Auf [unleserlich] ....

Michl behaym.
leo schueßl.

[1517, X, 15 a] sabato ante Anthonij. = 16. Jänner.

Dem Nicolaus principal von Pilsen Sein vorhabenden Behamischen Truck, Inhalt Seiner Supplic hier lassen Trucken, Mit zimlichen worten ableynen.

Dehsgleichen Endressen Kaschawer sein vorhaben, die Bibel vnd anndere pucher in Behmischer sprach alhie drucken zu lassen, auch ableynen vnd Im statlich vnndtersagen. Werd er darüber ein rat mit weyttern ansuchen oder furschrifften vberziehen, wöll man Ine von hynnen weysen.

[1517, XI, 14 b, 15 a] sabato Dorothee. = 6. Februar.

Fritzen Peipus ist zugelassen, das er einem Behaim die gramatic hainrichmannj drucken lassen mög In latein, doch das gar kein Behmisch wort wer dringemengt.

Man sieht aus diesen Ratsverlässen, interessanten Dokumenten zu den deutsch-slawischen Kulturbeziehungen, wie die Nürnberger im eigenen Hause sich durch die geschäftlichen, persönlichen und politischen guten Beziehungen nicht hindern lassen, mit scharfen Zensurmaßregeln vorzugehen, wenn sie sich vom tschechischen Druck 'ichts unser glauben schedlichs' zu versehen haben.

Selbst die zu druckende 'behmische Mappa' erregt den Verdacht des Rates. Deren Druckleger ist der 'hincket pickhart' Nikolaßko der Claudj, der in Nürnberg sozusagen unter Polizeiaufsicht steht — niemand andrer als der schon genannte Nikolaus Klaudian aus Jungbunzlau, der nach Jungmann, Hist. lit. č. S. 579 eigentlich 'Kulha' geheißen hat, der Hinkende. Dadurch, sowie durch den auch auf das Körpergebrechen hindeutenden lateinischen Beinamen ist die Identität des 'Nikolaßko' (Mikulášek, bezw. der Vokativ: Miku-

lášku) mit dem Klaudian erwiesen, der bereits Anfang Oktober 1517 bei Hieron. Höltzel den Druck des tschechischen Herbars persönlich überwacht hatte und dessen sich der Rat jetzt beim Drucke der 'Mappa' wohl als eines ihm verdächtigen Mitgliedes der 'cristen- oder ketzergesellschaft' in der Offizin des Hieron. Höltzel erinnerte. Ein Exemplar der Klaudianschen 'Mappa' befindet sich in der Leitmeritzer bischöflichen Bibliothek. Sie wurde wiederholt nachgedruckt: 1545, 1550, 1554 in der tschechischen 'Kosmographie', noch 1816 bei Bílejowskýs 'kronika církevní'.[1])

Das Mißtrauen des Rates gegen den tschechischen Druck bringt Verschärfungen für den Nürnberger Druck überhaupt. Wenige Tage nach dem Verbote, die böhmische Bibel zu drucken, wird jeder Druck 'in behemischem gezüng' verboten und schließlich aller Druck, auch der deutsche, unter schärfste Zensur gestellt und die Herausgabe von der Erlaubnis des Rates abhängig gemacht, ein Verbot, das in den Ratsverlässen der fol-

---

[1]) Die vom Kanonikus F. J. Kreybich zu diesem letzten Abdruck besorgte Zeichnung des Leitmeritzer Originals befindet sich mit mehreren Abdrücken im böhmischen Museum. Beschrieben haben die Klaudiansche Mappe Hanka, Čas. česk. Mus. 1852, Prvotisky Nr. 164, v. Riegger Jos. in: Mater. Stat. Böhm. I. 1787, S. 59, Verzeichnis einiger allgem. Landkarten von Böhmen, S. 189 ff. Beiträge zur näheren Untersuchung über die älteren Landkarten von Böhmen u. a., neuestens Dr. K. Schneider, Über die Entwicklung des Kartenbildes von Böhmen, Mit. d. Ver. f. Gesch. d. D. i. B. 1907. Ein längliches großes, aus zwei Teilen bestehendes Blatt, oben acht Wappen der Länder Ludwigs, in der Mitte Ludwig selbst auf dem Thron, unter ihm auf sechs von Löwen gehaltenen Stufen die Wage der Gerechtigkeit. An den Seiten sechs Bilder, Illustrationen zu den tschechischen Bibelsprüchen zwischen den Bildern. Unten 37 Wappen von böhmischen Geschlechtern und Städten. Darunter die eigentliche Landkarte, hauptsächlich topographisch, die religiöse Gesinnung der Städte durch Kelche (utraq.) und Schlüssel (kathol.) bezeichnend.

genden Jahre immer wiederkehrt.[1]) Die tschechische Gesellschaft in Nürnberg wird behördlich scharf beobachtet.

Aus den zitierten Ratsverlässen ergibt sich ein neuer Beitrag zur Druckgeschichte Pilsens. Zu den drei bekannten Druckern Nikolaus Bacalaureus, Hans Peck und Joh. Mantuan Fenzl tritt Nikolaus Principal, dem am 10. Januar 1518 ein 'vorhabender Behamischer Truck Mit zimlichen Worten' abgelehnt wird. Wir hören aus der Konnivenz dieser gegen die sonstigen scharfen Maßregeln abstechenden Ablehnung das freundschaftliche Verhältnis zu Pilsen heraus. Principal ist in den Pilsner Urkunden von 1493—1524 als Krämer und als Träger von Ehrenämtern nachweisbar. Es darf nicht auffallen, daß er nicht als Drucker erwähnt wird: das ist in den Pilsner Urkunden merkwürdiger Weise auch bei Nikolaus Bacalaureus, Peck und Mantuan-Fenzl nicht der Fall. Principal hat vielfach Beziehungen zu Nürnberg. 1502 und 1503 schlichten die Räte der Städte eine Streitsache zwischen ihm und dem Nürnberger Martin Regel (Strnad II, 532. 533. 549. 551.) 1505 (Nr. 580) und 1518 (Nr. 808) hat er Schuldverpflichtungen in Nürnberg, u. zw. in letzterer Urkunde als Bürge für Linhart Jílek. Es ist derselbe 'Linhart Gílek z Daubrawky', Bürger und Stadtschreiber von Pilsen, dem Joh. Mantuan 1518 als seinem 'gelehrten und verständigen lieben freunde' die 'Frantovy práva' zueignet. 1519 erscheint Principal mit Mantuan in einem sehr wichtigen Testamente (Nr. 821) als Zeuge. Diese Beziehungen Principals zu Joh. Mantuan und dem Kreise der 'Frantovy práva' legen den

---

[1]) Vergl. Ratsverlässe 1520, I, 12^b, quarta Marci Evang.: 'Den puchtruckern ist vergönnt, ain spruch von clag des gemainen manns zu trücken'. — IX, 17, tertia post Kathar.: 'den Buchdruckern abzuleinen, Von Conraden Schotten außschreiben .... nie Zu trucken.' Vgl. auch S. 19, Anm. 1.

Gedanken nahe, daß der 'vorhabende Behamische Truck', der dem Principal im Jänner 1518 in Nürnberg 'mit zimlichen worten abgelaint' wird, die 'Frantovy práva' seien, die trotz der scharfen Druckverbote im Laufe des Jahres doch die Presse verlassen durften.

Ein tschechisches Druckwerk ist unter Principals Namen nicht nachweisbar. Wahrscheinlich besaß er keine eigene Druckerei, vielleicht war er in der Companie Peck-Mantuan 'stiller Socius', vielleicht war er nicht einmal Drucker von Beruf, sicher aber hat er nahe Beziehungen zum Druck in Pilsen und in Nürnberg und zu den zeitgenössischen literarischen Kreisen Pilsens.

Unter den drei Nürnberger Druckern, die nach den 'Ratsverlässen' tschechischen Druck besorgen, ist über Andreas Kaschauer nichts zu erfahren. Weder verzeichnet der sehr reichhaltige 'Buchdruckerkatalog' in der Bibl. d. Germ. Mus. seinen Namen, noch ist in den 'Bürger- u. Meisterbüchern' (Bürgerlisten) am Kreisarchiv, wo der Name zu den Jahren 1483, 1495, 1499 nachweisbar ist, ein Buchdrucker Kaschauer enthalten. Wahrscheinlich ist er ein Zugewanderter, worauf neben dem Namen auch des Rates Drohung, 'man wöll Ine von hynnen weisen', schließen lassen mag.

Über Hieron. Hölzel und Fritz Peypus (Beipus) vergl. Alfr. Götze, Die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit, Straßburg 1905 s. o.[1]) —

---

1) Hölzel war ein wahres Schmerzenskind des Rates, der sich mit ihm als säumigem Schuldner und unruhigem Geist wiederholt beschäftigen muß. Vergl. Ratsverl. 1517, XI, 14. 15; 1518, I, 14; VI, 2 — 1521 tauchen nach Th. Kolde, Hans Denck und die gottlosen Maler von Nürnberg, in den 'Beiträgen zur bayr. Kirchengeschichte' 8 (1902) S. 17 ff. in Nürnberg plötzlich Schriften von Karlstadt und Münzer auf. Es wird erhoben, daß Hölzel sie gedruckt und verbreitet habe. Er will sie von einem Landfahrenden erhalten haben, wird 'ins Loch geführt', die Schriften mit Beschlag belegt. Die Buchführer müssen ein

Die scharfe Nürnberger Censur des tschechischen Druckes lässt sich aus den Zeitverhältnissen und dem eigentümlichen sozial-politischen Charakter Nürnbergs erklären.

Wir stehen in der gewitterschwülen Zeit unmittelbar vor dem Ausbruch der Reformation und der gewaltigen sozialen Revolution, die schon durch das 15. Jahrh. in den kleineren Bauernaufständen und den städtischen Revolten unheimlich gewitterleuchtet, um im großen Bauernkrieg ihren schreckensvollen Höhepunkt zu erreichen. Darsteller aus den verschiedenen Lagern — Bezold, Janssen, Egelhaaf — stimmen überein, daß den sozialistisch-kommunistischen Ideen des Husitentums ein starker Einfluss auf die deutsche soziale Bewegung zukam, wie es denn charakteristisch schon für das 15. Jahrh. ist, daß religiöse Gährung und soziale Revolution Hand in Hand gehen. Die Ideen der Taboriten, die Bezold als 'religiös-agrarischen Radikalismus' bezeichnet, die der böhm. Brüder, deren Aufnahme in Deutschland durch das Waldensertum begünstigt wird,

---

genaues Verzeichnis ihrer Schriften eingeben, nichts darf mehr ohne Zulassung der Ratsschreiber verkauft werden. — 1520 beschäftigt auch Fritz Peypus in unliebsamer Weise den Nürnb. Rat. Ratsverl. 1520, IX, 6ª Tercia post Kath.: 'Doctor Sebolten Pusch, umb das er zu seinem gemachten almanach dess zukünfftigen jars zwenerlay, ein ungeschickt gerissen und geschnitten form und figuren, die Bäpstlich hailigkeit und geistlichen stennd zu beunruung (beswerung?), uner und schmach raichen, hat drucken lassen. Ist er gestrafft, zway monat auff ein thurn halb auf gnadfrist Lichtmehs.

Und Fritzen beipus den puchdrucker, der solichs almanach gedruckt hat, den lassen ins loch legen und zu red halten. — Darbey ist der puchdrucker pflicht zu pessern, das sie hinfüro kein practica oder almanach Vnbesüchtigt der figuren drucken sollen'. (Vgl. Hampe, Ratsverl. I. No. 1281.)

Nach Jungmann, hist. lit., IV. 1172. druckt Peypus 1534 ein im Verlag von Hektor Scheffler, 'měštěnína Normberského', erschienenes tschechisches Neues Testament.

das Beispiel der Niederwerfung des Bürgertums und des Klerus in Böhmen durch die meist unter ritterlicher Führung stehenden taboritischen Bauernheere, die Siege der Eidgenossen über die Herren, das alles wirkt stark in den bedrückten unteren, daher sozialistischen Schichten besonders in Süddeutschland. Franken, doch auch Bayern, Österreich, Schlesien, ja selbst der preußische Ordensstaat zählen Anhänger des Husitismus. Selbst am päpstlichen Hofe sprach man von den husitischen Neigungen der 'armen Leute' in Deutschland.[1]) Bei der eigentümlichen Verquickung religiöser und sozialer Momente mußte jede Änderung des kirchlichen Wesens eine allgemeine Erschütterung der materiellen Verhältnisse und alten Rechte bringen, die sich in den damaligen Großstädten, soweit sie durch die zur Herrschaft gelangten Zünfte nicht schon demokratisiert waren, als ein Umschwung von der Hierarchie der reichen patrizischen Ratsgeschlechter, einer festgeschlossenen Kaste, zur demokratischen Organisation der Zünfteherrschaft zeigen musste.

In Nürnberg hatte ständig das stock-konservative, plutokratische Geschlechterregime die Herrschaft, der 'große Aufstand' der Zünfte in den Vierziger Jahren des 15. Jahrh. war nur eine Episode. Und doch lag auch hier der Zunder in den unteren Schichten aufgehäuft, wie wir aus der im Auftrag des Rates verfaßten Chronik Siegmund Meisterlins wissen. Ja, der Gegensatz zwischen der 'geldwirtschaftlichen Hypertrophie', wie sie sich in den Städten seit dem 14. Jahrh. herausgebildet hatte (Lamprecht, Zs. f. Socialwiss. u. Wirtschaftsgesch. 1, 212), und den gegen die reiche und üppige Bürgerklasse grollenden proletarischen Schichten der städtischen Bevölkerung wird wohl nirgends so

1) Vgl. Bezold, Die 'Armen Leute' u. die dtsche. Lit. des späteren Mittelalters in Sybels Histor. Zeitschr. 41 (1879), S. 16.

kraß gewesen sein als im plutokratischen Nürnberg. (Vgl. die Recens. von Kurt Kaser, Polit. u. sociale Bewegungen im 16. Jahrh. im Anz. d. Germ. Nat. Mus. 1900, 107). Mag es also in erster Linie die Rücksicht auf die böhmischen Irrlehren gewesen sein, die den Nürnb. Rat zur scharfen Zensur des tschechischen Druckes veranlasste,[1]) so nicht minder das materielle Interesse der herrschenden Klasse oder Clique, die Furcht vor den mit dem contagium husiticum wandernden, das exklusiv patrizische Nürnberger Regiment bedrohenden demokratischen und sozialistisch-kommunistischen Ideen.[2])

Dass dieses strengkonservative, mißtrauische Ablehnen jedes Neuen und Fremden, das vielleicht demokratisierend wirken könnte, ein Grundzug der Nürnberger Politik war, zeigt für ein andres Gebiet Max Herrmann in seinem Buch: Die Reception des Humanismus in Nürnberg (Berlin, 1898). Fast ein halbes Jahrhundert währt der Kampf gegen den eindringenden modernen Humanismus, bis durch den 'Erzhumanisten'

---

[1]) Im Husitenkriege wird den Nürnbergern (wie den Regensburgern, den schlesischen Städten u. a.) freilich öfter der Vorwurf gemacht, den Ketzern 'kawfmanschaft, spezrey vnd ander dinck zugefürt und geraicht' zu haben, wogegen sich der Rat stets sehr eindringlich verteidigt: Palacký, Urkundl. Beitr. z. Gesch. d. Hus. K. No 152. 176. 297. 316. 326. 385. 420. 424.

[2]) Es ist wohl kein Zufall, daß Luther, der zur Zeit unserer Ratsverlässe bereits im Kampfe stand, am 5. Juli 1519 zu Leipzig, als Eck ihm Übereinstimmung mit den Lehren der Waldenser, des Wiclef und Hus vorwarf, zwar den Vorwurf böhmischer Sympathien mit Entrüstung zurückwies, aber sich zum Geständnis fortreißen ließ, daß manche Sätze des Hus echt christlich und evangelisch seien — eine Äußerung von so großer Tragweite, daß der eifrig zuhörende Herzog Georg heftig auffuhr und so laut, daß man es im ganzen Saale hören konnte, ausrief: 'Das walt' die Sucht!' (Bezold, Gesch. d. dtsch. Reform (Oncken) 277, Egelhaaf 206).

Konrad Celtis, der 1487 auf der Nürnberger Burg aus der Hand Friedrichs III. den Dichterlorbeer erhielt, der Bann völlig gebrochen und der Humanismus auch in Nürnberg offiziell wurde. Freilich war es ein patrizischer, oder, wie Herrmann ihn nennt, Pirkheimerischer Humanismus. Welcher Unterschied, wie Herrmann S. 108 f. zeigt, gegenüber dem demokratischen Augsburger Humanismus! Die Demokratisierung des Nürnberger Humanismus aber war die Aufgabe eines Mannes aus dem Volke, der zur Zeit der Rezeption des Humanismus eben geboren wurde und dessen späteres Dichten der Rat auch nicht eben freundschaftlich beobachtete: des Hans Sachs.[1])

---

[1]) Korrekturnote: Über Censur des Nürnb. tschech. Druckes in Böhmen vgl. Listy filol. 1905, 258 ff.: 1567 verschickt K. Maximilian auf Bitten des Erzbisch. Anton Brus von Müglitz in Böhmen offene Mandate, durch welche er besonders die Einfuhr von Büchern und Traktaten aus Nürnberg verbot und den Nürnbergern den tschech. Druck einstellte (S. 260). Vgl. Mandat IX, X S. 266.

EINE ÜBERSETZUNG VON BUCHANANS TRAGÖDIE 'JEPHTHES' AUS DEUTSCH-BÖHMEN.

Von

JOSEF POHL.

Viele, zum Teil noch unentwirrte Fäden verknüpfen die Stauffenstadt Eger mit der deutschen Literatur und namentlich das 16. Jh. hat die alte stolze Reichsstadt, die später durch Goethes wiederholten Aufenthalt ihre literarische Weihe erhalten sollte, in ein reges geistiges Leben hineingerissen und zu einer wichtigen Pflegestätte fast aller Literaturgattungen, besonders des Dramas werden lassen. So haben hier im 16. Jh. Humanisten wie Paul Niavis und Kaspar Bruschius einen großen Teil ihres Lebens zugebracht und letzterer rühmt mit begeisterten Worten die Kunstfreundlichkeit des Egerer Rates; hier hat der Mathematiker Joh. Widmann an dem wissenschaftlichen Gebäude der Algebra bauen helfen; hier haben berühmte Prediger und religiöse Schriftsteller wie Joh. Silvius Egranus und Joh. Avenarius für die Verbreitung der neuen Lehre gewirkt; hier hat eine Menge von Dichterkomponisten (Joh. Hagius, Jobst Brand u. a.) kirchliche Lieder und Lobsprüche auf Fürsten und Städte gesungen und daß Eger damals sogar seine gelehrten und dichtenden Frauen besaß, weiß mit stolzen Worten Bruschius zu

berichten. Aus keiner andern deutschen Stadt Böhmens sind uns so viele Aufführungen geistlicher Dramen und weltlicher Spiele bezeugt wie aus Eger und die hohen Giebeldächer des Egerer Marktplatzes, die schon im 15. Jh. der Aufführung des bekannten Egerer Fronleichnamsspieles zugesehen hatten, blickten im 16. Jh. auf die Stücke manches einheimischen Dichters herab, so eines Clemens Stephani, eines Daniel Betulius.

Auf demselben Boden, der die genannten Dichter und Dichtungen hervorgebracht hat, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch eine Übertragung des Jephthes, eines lateinischen Dramas des Schotten Georg Buchananus, entstanden und von dem Übersetzer Martin Steier im Jahre 1571 dem Kanzler Joh. Knod in Amberg gewidmet worden.[1]) Der Stoff des lat. Stückes ist aus dem Buch der Richter (11. Kap.) bekannt. Es ist die Geschichte des Richters Jephthes, der von seinen Stammesgenossen, nachdem er in seiner Jugend als natürlicher Sohn aus seinem väterlichen Erbe vertrieben worden ist und eine Zeitlang ein Freibeuterleben geführt hat, zum Anführer im Kriege gegen die Ammoniter gewählt wird. Als solcher gelobt er, Gott für einen geschenkten Sieg das zu opfern, was ihm bei der Rückkehr vor seiner Haustür zuerst begegnen würde. Es ist dies seine erwachsene Tochter (Buch. gibt ihr den Namen Iphis, wie er auch einen Namen für die Mutter, Storge, einführt), sein einziges Kind, gleichsam die hebräische Iphigenie.

Dieses im Jahre 1554 erschienene Drama des Buch., das wie sein zweites Stück Baptistes die strengen Formen der klassischen Tragödie, insbesondere die Weise des Seneca, auf geistliche Gegenstände anwenden lehrte, ist von Steier inhaltsgetreu und mit Beibehaltung alles

[1]) Das einzige bekannte Exemplar des Dramas wurde mir von der Kirchen-Bibliothek in Celle (Sign. 5 Y 210) bereitwilligst zur Verfügung gestellt.

Wesentlichen ins Deutsche übertragen worden, wobei er seiner Vorlage 'in der Disposition unnd andern durchauß sovil immer möglich nachgefolget' ist. Neueingeführt ist nur die bei Buch. nicht ausdrücklich vorhandene Einteilung in 14 Szenen, obzwar auch die sich ganz von selbst ergeben mußte. Weitere Abweichungen vom lat. Texte ergaben sich aus dem Bestreben des Übersetzers, dem deutschen Publikum ein in jeder Hinsicht verständliches und volkstümliches Werk vorzulegen, ein Werk, das durch eben diese Eigenschaft dem allgemeinen Grundzug jener volkstümlichen Zeit entgegenkam. Daraus erklärt es sich, wenn gelegentlich Stellen, die einem größeren Publikum unverständlich bleiben müssen, weggelassen werden (so ist in der 13. Szene bei Buch. die Rede von den Indern, von den Quellen des Nil, von den Sarmaten und bald darauf von dem *aequor Tartessium,* im Deutschen heißt es dafür einfach *in landen weit*; auch die *feritas Parcae* in derselben Szene bleibt weg; aus demselben Grunde sind die in der 4. Szene erwähnten Sichelwagen unübersetzt geblieben), daraus erklärt sich ferner die das ganze Stück hindurch belegte verdeutlichende Übersetzung mancher lat. Stellen. Nur ein paar Beispiele: *Parca* (1. Szene) = *Gott; moles Cyclopia* (2) = *groß ungeheure Riesen; flatus Cauri* (2) = *Ungestüm und Stürm; legio peditum stabat per suas cohortes* (3) = *das Fußvolck stund in der Geviert; Arrabis ignis* (4) = *Rauchwerg; Avernus* (7) = *Hellischer Grund; corusci vibrator fulminis* (8) = *Ach Herr Gott Himels und der erd; ritus vetustos servare* (10) = *immer zur Kirchen gehn*; *Olympus* (11) = *Himel; quas divite lucidus unda rutilas Hermus volvit arenas* (11) = *für alles Golt, das ligt im Rhein, Und wo noch mehr Goltwasser sein; Phoebus* (14) = *Sonne.* Demgemäß ist auch die ganze Sprache der Übersetzung dem Geschmack der Zeit angepaßt. Es ist die echt volkstümliche Sprache des 16. Jhs. mit ihrer konkreten Anschau-

lichkeit, ihrer reichen Mannigfaltigkeit, ihrer gesunden Derbheit. Nur einige solche volkstümliche Redensarten seien hierher gesetzt: *Gott henckt jm* (Jephthes) *ein schweren Knüttel an* (Prol.), *die zeit da sich das Bletlein ker* (2), *im laidkarrn traben* (2), *das ich das potenbrot verdin* (2), *im land da schnee und Eiß ist die gmainste war* (4), *weist nicht wo mich der schuh noch drückt* (8) u. v. a. Auch der durchaus volkstümliche, schon im Mittelalter seit Dietmar von Aist belegte Gedanke *liep âne leit mac nicht gesîn* begegnet — öfter abweichend von Buch. — in den verschiedensten Wendungen: *An Statt der frewd kumpt Hertzenlaid* (Prol.), *lieb und leyd im wechsel stehn* (9), *o glücksrad, dein süßigkeit vil gallen hat* (14) u. ö. Weiter hat die Übersetzung beim Ton des Volksliedes manche Anleihe gemacht; so erinnert gleich der 1. Vers *Vom Himel hoch kom ich gesandt* an das Lutherische Weihnachtslied und auch die Verse *Der Herr gesegne deinen Pfad* (7), *O Vater liebster Vater mein* (12), *Wie Milch und Blut so schön und fein, Ir äuglein wie zwen Karfunkelstein* klingen ganz volksliedartig.

Das für das 16. Jh. gleichfalls fast unentbehrliche Element des Lehrhaften, des Moralisierenden tritt auch in unserer Übersetzung — mitunter freilich in Übereinstimmung mit Buch. — stark zu Tage und äußert sich vor allem in der häufigen Verwendung von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten. Nur ein paar auch bei Wander belegte Beispiele: *die schand ist größer dann der schad* (2), *ungschehnem ding wird allzeit Rhat* (8), *ein freche That ein gwisse rhew* (8), *dann wie man sagt, gelehrt verkehrt* (10).

Endlich können wir uns im 16. Jh. kaum eine Dichtung denken, die nicht voll wäre von den verschiedensten Anspielungen auf Zeitverhältnisse, von ironischen Bemerkungen und satirischen Ausfällen, und auch darin ist unsere Übersetzung ein echtes Produkt



der Zeit, das selbst die Anspielungen, die schon die lat. Vorlage enthielt, noch zu überbieten sucht. So heißt es in der 4. Szene abweichend von Buch., Gott werde schon den weltlichen Fürsten, '*wie hart sie auch der Kirchen klein den todt offt schweren, ein hartes biß* anlegen. In der 10. Szene wird (mehr als bei Buch.) gegen die Gelehrten gewettert, die durch spitzfindig-philosophische Auslegungen ihre religiösen Pflichten umgehen zu können glauben, und der Übersetzer fährt dann fort: *Drumb wer wil haben solche Kind, Die züchtig from Gottsfürchtig sind. Der laß sie nicht zu vil studirn.* Etwas später finden wir ein Lob der Reformation: die wahre Gottesverehrung sei es nicht, allerlei Opfer darzubringen, sondern *vleißig und wol betrachtn Was wird bevolhen in Gottes wort.*

So tritt uns also in dem Übersetzer des lateinischen Stückes eine dichterische Individualität entgegen, die, ohne von überragendem Werte zu sein, alle schriftstellerischen Eigenheiten des 16. Jhs. in sich schließt, ein Mann, der die derbe, volkstümliche Sprache seiner Zeitgenossen spricht, von lehrhaften, wohl auch etwas satirischen Absichten erfüllt, ein echtes Kind seiner Zeit. Eine Individualität? Nein! Vielmehr ist es ein Brüderpaar, das sich in die Arbeit des Übersetzens geteilt hat. Der Verfasser der Vorrede, Martin Steier, berichtet, daß er von 'Herrn Johann Knoden, der Rechten Doktorn, churfürstlichen Pfalzgrävischen Rath und Cantzler zu Amberg' aufgefordert worden sei, Buchanans Tragödie zu bearbeiten. 'Da ich aber anderer meiner dienstgescheftt halben demselben nicht abwarten kunte, Hat mein Bruder Silvester Steier ein guten Theil davon verdeutscht'. Durch diese Worte der Vorrede werden übrigens auch Bedenken zerstreut, die sich dem aufmerksamen Prüfer des deutschen Dramas bei der Vergleichung einzelner Szenen ganz von selbst aufdrängen müssen. Zeigen sich doch bei aller durch das ganze

Stück hindurch gehenden Gleichförmigkeit in Sprache und Stil, die sich aus dem markanten, scharf ausgeprägten Schriftsteller-Charakter jener Zeit erklärt, in der ganzen Übersetzungstechnik, daneben aber auch in sprachlichen Erscheinungen so bedeutende Unterschiede, daß man auch ohne jene Bestätigung in der Vorrede zur Annahme zweier Verdeutscher kommen müßte. Wir brauchen bloß den Prolog mit der ersten Szene zu vergleichen, um diesen Unterschied zu erkennen. Der Prolog des deutschen Stückes ist keine bloße Übersetzung nach Buch. zu nennen, sondern eine freie, nur die Hauptgedanken aus der lat. Quelle schöpfende Bearbeitung, die zwar gelegentlich auch einige Gedanken neu hinzufügt (ich habe 7 Verse gefunden, die bei Buch. keine Entsprechung finden), im allgemeinen aber von dem Bestreben zu kürzen und Überflüssiges wegzulassen geleitet ist. So sind von den 72 Versen des lat. Prologes im Deutschen 26 überhaupt unübersetzt geblieben, meist Stellen mehr abstrakteren Inhaltes, deren Übersetzung an und für sich Schwierigkeiten bereitet.

Wie ganz anders sieht dem gegenüber die erste Szene aus! Keine freie Bearbeitung, sondern eine wörtliche Übersetzung, keine Kürzung, sondern eine breite, man möchte oft fast sagen geschwätzige Übertragung des Lateinischen; keine Zeile des Buch., die im Deutschen ausgelassen wäre, nur höchst selten einmal ein deutscher Vers, der, offenbar durch Reimzwang veranlaßt, einen neuen Gedanken einführt. Ein Beipiel mag die breite Umständlichkeit des Übersetzers der ersten Szene illustrieren. Storge klagt bei Buch. ihrer Tochter:

Fratrem patremque perculit belli furor;
Confecta curis mater inter funera
Cognata senuit, perduelles perfidos
Armis maritus urget. His maius nefas
Tamen veretur animus.

Was der lat. Dichter in $4\frac{1}{2}$ Zeilen ausdrückt, dazu braucht der deutsche 12:

Der krieg mein liebn Vatern hin nam,
Bald mir der Bruder auch umbkam,
Mein lieb Mutter betagt und alt,
In grossem Trübsal manigfalt,
Erlebt jhr Blutsverwandten todt,
Stund selbst in Gfärden, angst und noth,
Itzt muß mein Man, Mein letzter Freund,
Streitten mit dem schrecklichen feind.
Was sol ich klagn? Mir ist sehr laid
In so vilfaltiger trawrigkeit,
Mir kam gar schnell in meine Hend,
Noch grösser jammer und Elend.

Mit dieser Vorliebe für eine breit dahinfließende Diktion hängt es zweifellos zusammen, wenn der Übersetzer gern e i n lat. durch zwei, mitunter auch noch mehr deutsche Wörter wiedergibt, wie er denn überhaupt eine unverkennbare Vorliebe für zweigliedrige Ausdrücke besitzt. So übersetzt er *vox* durch *stimm und red, urunt* durch *brent und hitzt, columen* durch *stab und hülff, salvus* durch *frisch und gesund, nefas* durch *jammer und elend* und in ähnlicher Weise begegnen wir in der ganzen ersten Szene solchen Doppelausdrücken 21 mal, während sie in dem ebenso langen Prolog fast nie (ich habe nur 2 Fälle gezählt) auftreten. So zeigen der Prolog und die erste Szene zwei verschiedene Typen, jener den kürzenden freien Bearbeiter, diese den wörtlichen, umständlichen Übersetzer und es wird nicht schwer fallen, die übrigen Szenen dem einen oder dem andern Typus zuzuweisen.

Die 2. Szene ist zweifellos von demselben Übersetzer verdeutscht wie die erste. Auch hier eine möglichst treue Wiedergabe des lat. Textes, auch hier meist ein breites, umständliches Ausholen, dagegen keine einzige Weglassung und Kürzung, aber auch keine freie Hinzufügung eines neuen, selbständigen Gedankens und nur einmal ist eine Stelle am Anfang der Szene (*Et numquam posita frigoribus coma* usw.), offenbar weil sie dem Übersetzer nicht recht verständlich war,

nicht streng dem Sinne des Lat. nach verdeutscht. Wohl aber treffen wir auch hier wieder jene auffallende Vorliebe für zweigliedrige Ausdrücke und Wendungen wie *güt und gnad, plag und schad, schuld und sünd, macht gewalt und sterck, heulen und weinen* treten in den 118 Versen der Szene nicht weniger als 26mal auf. Und so folgen auch die Szenen 3—6, 8 und 9 in jeder Hinsicht der Übersetzungstechnik der 1. und 2. Szene, scharf kontrastierend mit der Art, wie der Prolog im Deutschen wiedergegeben ist. Nur selten einmal wird in dieser Partie ein Vers des Buch. unterdrückt, nur selten einmal in der Übersetzung eine neue Zeile neu hinzugefügt, sondern fast durchgehends ist alles möglichst treu übersetzt, oft recht redselig und breit ausführend. Höchstens Stellen, die bei Buch. sprachlich oder inhaltlich Schwierigkeiten bereiten, sind vom Übersetzer etwas freier aufgefaßt worden. Daß endlich in allen hierher gehörigen Szenen auf Schritt und Tritt Doppelausdrücke wie die oben angeführten begegnen, ist bei der Vorliebe des Übersetzers für das Breite und Umständliche nur selbstverständlich.[1])

Wenn nun ein wörtlicher Übersetzer und ein freier Bearbeiter sich in die Übertragung des Dramas aus dem Lat. geteilt haben und wenn wir jenem mit Sicherheit die Szenen 1—6, 8 und 9 zuschreiben können, welches ist dann außer dem Prolog die Leistung des Bearbeiters? Mit Sicherheit möchte ich die Szenen 10, 11, 13 und 14 hierher rechnen. Schon die ganze Übersetzungstechnik ist hier dieselbe wie im Prolog: also eine freie Übertragung, bei der meist nur der allgemeine Inhalt mit dem Lat. übereinstimmt. Ein weiterer Gesichtspunkt, dem der Bearbeiter folgt, ist die gegen-

[1]) Ich habe mir aus der dritten Szene 33 solche zwei- und mehrgliedrige Ausdrücke notiert, aus der vierten 19, aus der fünften 15, aus der sechsten 19, aus der achten 31 und aus der kurzen neunten 12.

über der breiten, umständlichen Ausführlichkeit der vorigen Partien auffallende Kürze, sodaß viele Verse des Buch. im Deutschen gar keine Entsprechung finden. So sind z. B. in der 10. Szene über 20 lat. Verse ganz unübersetzt geblieben. Anderseits finden wir hier wie im Prolog gelegentlich ganz neue Gedanken eingeschaltet, die lediglich auf die Rechnung des Deutschen zu setzen sind; wenn also z. B. in der 10. Szene ganz unabhängig von Buch. ein ausführlicher Vergleich eingeführt wird (*Denk wie Nadab und Abihu* usw.) oder wenn in der 13. Szene mit den Versen

Vier Tag im Jar wollen wir zwar
Dir gar zu aigen schencken
An denen wir Zu ehren dir
Deiner im besten gdencken

etwas ganz Neues, bei Buch. gar nicht Berührtes behauptet wird oder wenn namentlich in der 14. Szene selbst längere Partien eingeschaltet werden, so ist dies alles ein Beweis für die Freiheit, die sich der deutsche Bearbeiter dem lat. Texte gegenüber erlaubt. Ein Beispiel möge noch die ganze den genannten Szenen eigene Übersetzungsart illustrieren. Die sich auf dem Altar aufopfernde Iphis wird bei Buch. wie folgt beschrieben (14. Szene):

Et forte solito gratiorem afflaverat
Natura honorem, ceu supremo munere
Dignata funus nobilis viraginis,
Ut iam ruentis aequor in Tartessium
Phoebi recedens esse gratior solet
Splendor, rosaeque vere supremo halitus
Colorque cupidos detinet oculos magis:
Sic virgo fati stans supremo in limine
Parata morti nec recusans molliter
Turpive torpens exitus formidine
Commorat omnes versaque in se lumina
Vulgi stupentis traxerat miraculo
Et triste cunctis attulit silentium.

Im Deutschen wird diese Stelle folgendermaßen wiedergegeben:

Abr die Jungfraw trat willig baldt
Uff den Altar, Ir äugelein
Leuchtend wie zwen Karfünckelstein,
Ja ein solch gemüt zeigt sie an,
Das an keiner Weibes person
Zu glauben ist, Das sag ich frey,
Ich sag das sie ein Heldin sey,
Ir Goltfarb har schwebt unverpundn,
Schöner war sie vor niemals fundn,
Gleich als wann die Sonn nidergeht
Schön rote farb am Himel steht
Also zur Heldin untergang
Blütn lieblich Mund, Stirn, und Wang,
Kein forcht an jr da war vermerckt,
Ich glaub das sie Gott selber sterckt.

Aus der 13. Szene hat der deutsche Bearbeiter ein in 5 längere Strophen abgeteiltes Lied gemacht, dessen Inhalt kaum den Hauptgedanken nach mit dem Lat. übereinstimmt. Doppelausdrücke endlich, die in den Szenen des Übersetzers so häufig waren und die sich dort aus der auch sonst auffallend breiten Diktion erklärten, treten in unseren Szenen nur höchst vereinzelt auf. — Ganz allgemein wird man sagen können, daß der Prolog und die Szenen 10, 11, 13 und 14 von einem phantasiereichern Manne herrühren, der mehr Sinn für poetische Schönheit, mehr Geschicklichkeit in der poetischen Darstellung besitzt, wenn er auch in der Beherrschung des Lat. weniger sicher sein mag als der Übersetzer der früheren Partien. Denn nur in den Szenen des Bearbeiters sind mir einige Mißverständnisse aufgefallen.[1])

[1]) Recht bemerkenswert ist in dieser Hinsicht der Irrtum, wenn in der 11. Szene des lat. *corvi hiantes* (hier = Erbschleicher) wörtlich aufgefaßt wird und der deutsche Bearbeiter infolge dieses Mißverständnisses gleich ein paar Verse über das *waidwerg und das federspiel* einschiebt.

Noch sind zwei Szenen unberücksichtigt geblieben, die 7. und die 12., und ich muß gestehen, daß ihre Zuteilung zu der einen oder andern Gruppe mehr Schwierigkeiten bereitet, als dies sonst bei einer Szene der Fall ist. Jedenfalls springen hier die markanten Eigenheiten der beiden Typen nicht ohne weiteres scharf ins Auge. Indes will es mir scheinen, als ob die 7. Szene in ihrer deutschen Gestalt vom Bearbeiter, die 12. hingegen vom Übersetzer herrührte. Die letztere zum mindesten ist ganz in dem breiten, ausführlichen Tone gehalten, der den Übersetzer der Szenen 1—6, 8 und 9 kennzeichnet. So sind z. B. die zwei lat. Verse (Worte der Iphis) *Miserere genitor, te per hanc rogo manum Voti potentem, compotem victoriae*, im Deutschen recht breit wiedergegeben:

O Vater liebster Vater mein
Sey gnedig durch die liebe dein,
Ich bitte dich bey deiner Hand,
In der noch stehet unverwand
Dein glübd, Wie du wilt thun damit,
Die auch mit Gottes hülff und güt
Sieg und Triumph erworben hat.

Auch sieht man schon aus dieser Probe das wiederholte Vorkommen von Doppelausdrücken, deren ich in der ganzen Szene 46 gezählt habe. Die 7. Szene dagegen möchte ich wegen ihrer freien Behandlung des lat. Textes dem Bearbeiter des Prologes und der Szenen 10, 11, 13 und 14 zuweisen. Auch ist ein großer Teil dieser Szene strophenartig behandelt, wie wir dies bei der 13. Szene sahen.

Also zwei Gruppen von Szenen, zu deren Annahme uns die ganze Übersetzungstechnik drängt! Aber auch durch die Beobachtung stilistischer, sprachlicher und metrischer Unterschiede müßte man zu demselben Resultate gelangen. Nur einige wenige Beispiele seien hier angeführt. Die Nachstellung des attributiven Adjektivs in der unflektierten Form (*der*

himel hoch, der namen groß, die ärmlein klein u. a.) tritt in den Szenen des Übersetzers unverhältmäßig häufiger (101mal) auf als in den fast ebenso umfangreichen Szenen des Bearbeiters (23mal). Namentlich die Possessivpronomina *mein, dein, sein* werden von dem Übersetzer ungemein oft hinter das Substantiv gesetzt und Wendungen wie *die mutter mein, der vater dein, die hoffnung sein* kommen bei ihm 31mal vor, beim Bearbeiter nur 3 mal.

Aus den Reimen kann man im 16. Jh. bei der weitgehenden sprachlichen Verwilderung jener Zeit nichts Sicheres erschließen. Immerhin mag es vielleicht kein Zufall sein, daß z. B. die Form *sie seind* (= *sunt*) nur bei dem Übersetzer begegnet, während der Bearbeiter nur *sind* und *sein* gebraucht; oder daß die *a*-Formen der Verba *gên, stên* nur vom Bearbeiter gereimt werden. Alliterationen finden sich beim Bearbeiter viel häufiger als beim Übersetzer, auch für Fremdwörter scheint jener mehr eingenommen zu sein.

Das deutsche Drama ist fast durchgehends in vierhebigen Versen geschrieben, wobei die Übertrager nach dem Gebrauch ihrer Zeit durch Elisionen, Apokopen und ähnliche Mittel regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung herzustellen suchen. Die häufige Verletzung des Wortakzentes darf uns für jene Zeit gleichfalls nicht wundernehmen. Die Reime sind ihrer überwiegenden Mehrzahl nach stumpf und die von uns als klingend empfundenen werden meist wenigstens äußerlich zu stumpfen gemacht (z. B. *gewesn* : *pesn*). Daneben aber finden sich — und zwar n u r in den Szenen des Übersetzers — Reime, die sich doch wohl nicht gut anders als klingend auffassen lassen; ich meine Beispiele wie *hörte* : *referierte, Ammonitern* : *Moabitern, geplündert* : *verhindert* u. ä. Ferner sind mir Reime von Flexionssilben auf Vollwörter nur in den Szenen des Bearbeiters begegnet (z. B. *kleglicher* : *mehr,*

gehorsamen : *denn*). Endlich fällt auf, daß nur der Bearbeiter Verse gebraucht, die nicht vierhebig sind, sondern nur zwei oder drei Hebungen besitzen, besonders in der 7. 10. 11. und 13. Szene, welch letztere ja in fünf zwölfzeilige Strophen mit zwei- und dreihebigen Versen aufgelöst ist, und mit dieser Vorliebe des Bearbeiters für Klangwirkungen durch den Reim hängt es zweifellos zusammen, daß nur er öfter drei oder vier Verse aufeinander reimen läßt und daß nur in seinen Szenen auch der Innenreim nicht selten verwendet wird.

Es erübrigt noch zu erwägen, welcher der beiden Brüder Steier der Übersetzer, welcher der Bearbeiter ist. Martin Steier widmet das Drama für seine Person dem Kanzler Joh. Knod, offenbar weil er den größeren Teil verdeutscht hat, und auch in der Vorrede stellt er die Sache so dar, als ob ihm sein Bruder Silvester nur geholfen und die Übersetzung zu Ende geführt habe. Martin hat also wahrscheinlich mit Ausnahme des Prologes und der lyrischen 7. Szene alles bis zur 10. Szene übersetzt, ist dann von seinem Bruder *seiner dienstgescheftt halben* abgelöst worden, hat später noch die 12. Szene übertragen, um den mehr lyrischen Schluß wieder seinem Bruder zu überlassen. So möchte ich nicht zweifeln, daß Martin Steier unser Übersetzer, sein Bruder Silvester unser Bearbeiter ist.

Über das Leben und sonstige Wirken Martins ist nichts, über das seines Bruders Silvester fast nichts bekannt. Das wenige, was wir über letzteren wissen, hat Joh. Bolte in der Allg. deutschen Biographie 35, 576 f. zusammengestellt, wozu nur noch zu bemerken ist, daß Silvester Steier sich in den Ausgabebüchern der Stadt Eger in den Jahren 1579—94 als Hausbesitzer nachweisen läßt.[1]) Daß die Brüder Steier auch

[1]) Vgl. R. Wolkan, Gesch. d. deutschen Lit. in Böhmen, S. 416 u. 520.

geborene Deutschböhmen sind, ist schon nach Bolte höchst wahrscheinlich und so stimmt auch der Dialekt unseres Dramas mit dem im Egerlande gesprochenen oberpfälzischen oder nordgauischen überein.[1])

Die Frage, wie sich die Steiersche Übersetzung zu anderen Übersetzungen der Buchananschen Dramas verhält (Jonas Bitner 1569, Dedeken 1595, Hermann Nicephorus 1604) und welche Stellung sie in der dichterischen Bearbeitung des Jephthes-Stoffes überhaupt einnimmt, muß einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

---

[1]) Hierher gehören z. B. die vielen Reime der Vokale *a : o : u* untereinander (*hat : noth, bald : Herold, schon : gethan, laß : groß; solt : huld, verschuldt : wolt; Man : thun* u. v. a.) oder die Reime *e : i* (*dir : ehr, siere : ehre*) oder die konsonantisch ungenauen Reime *nach : Tag, zorn : wor(de)n*. Auch im Wortschatz, z. B. das häufige Flickwort *fein*, ferner *leicht* (= vielleicht) u. a.

FAUSTSPLITTER.

Von

ERNST KRAUS.

In der Einleitung zu seinem Neudrucke der čechischen Übersetzung des Spiesischen Faustbuchs [1]) berichtet der Herausgeber, Prof. Dr. Čeněk Zíbrt, über zwei Erwähnungen Fausts in der čechischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. Eine von ihnen ist ganz unbedeutend: Gallus Zalanský schreibt 1610 in seinem 'Büchlein vom Alter' fol. E, 2—3: 'Die Zauberer treiben ihr höllisches Handwerk so lange, bis sie von ihrem Meister, dem Satan, erwürgt oder mit Leib und Seele geholt werden, wie Faustus und andere ihm ähnliche'. Diese Notiz bezeugt lediglich, daß im J. 1610 die Faustsage in Böhmen bekannt war, was wir ja ohnehin und besser daraus lernen konnten, daß schon 1611 das älteste Faustbuch ins Čechische übersetzt wurde.

Bedeutsamer scheint mir die zweite Notiz: Der berühmte Jesuit Bohuslav Balbin gab 1663 (nicht erst 1670, wie man nach Zíbrts Worten annehmen müßte, der das Jahr der dritten Ausgabe zitiert) eine

[1]) Historia o životu doktora Jana Fausta etc., a. u. d. T. Světová knihovna, Nr. 327—329, Prag, Otto, 1903. Über diese Übersetzung (von M. Carchesius) vgl. meine 'Faustiana aus Böhmen' in der Zs. f. vgl. Literaturgesch. N. F. XII, S. 61 ff.; über die Ausgabe Zíbrts meine Anzeige in den Listy filologické XXXI, S. 50—53.

Sammlung lateinischer Epigramme heraus, betitelt: 'Examen melissaeum id est novarum apicularum colonia, quae aculeolis suis armatae ad gentilitiam Slavatarum rosam perducuntur etc.', und in dem ersten Buche dieser Sammlung lesen wir folgendes Epigramm (fol. D 6 a, S. 27 der 3. Auflage):

De infausto obitu Fausti Magi igneo curru à daemonibus rapti.
Ignivomo infaustus Faustus sub Tartara curru
Volvitur, Eliam Styx habet ecce suum.

(Auf einem feuerspeienden Wagen rollt der unselige Faust in den Tartarus, siehe da, die Hölle hat ihren Elias.)

Das Wortspiel 'infaustus Faustus', das Balbin sogar zweimal anbringt, erinnert an das lateinische Gedicht, das für die Ausgabe C des Spiesischen Faustbuchs (1589) charakteristisch ist:

Dixeris infausto non abs re sidere natum

etc. Es findet sich auch in der čechischen Übersetzung und könnte somit Balbin aus einer heimischen Quelle bekannt geworden sein; allein es liegt für den Lateiner so nahe, daß man daraus gar keine Schlüsse ziehen kann.

Worauf beruht nun das Sachliche, die Grundlage von Balbins Epigramm? Er vergleicht Faust mit Elias, das tertium comparationis ist der Feuerwagen, auf dem der eine zum Himmel, der andere zur Hölle fährt; die Vorstellung dieses Wagens ist für ihn gegeben, anders hätte sein Epigramm keinen Sinn und keine Pointe. Er kann das Faktum, an das er seinen Witz knüpft, nicht eigens erfunden haben, auch die Analogie der kürzeren oder längeren Aufschriften seiner übrigen Epigramme verbietet diese Auffassung, kurz: Balbin schwebte eine Fassung der Faustsage vor, in der der Teufelsbündler auf einem feurigen Wagen in die Hölle geholt wurde.

Der Bericht des ältesten Faustbuches weiß jedoch von keinem solchen Wagen zu erzählen: wir erfahren hier von einem ungestümen Wind, der das Haus dem Boden gleich zu machen droht, man hört ein greuliches Pfeifen und Zischen, Faust schreit um Hilfe, am andern Morgen findet man in der Stube keinen Faustum mehr, sondern nur sein Blut, Hirn, Augen, Zähne, endlich seinen Leichnam auf dem Mist. Und diese Darstellung geht durch die folgenden epischen Bearbeitungen hindurch, so daß wir sie fast wörtlich noch in dem Büchlein des Christlich Meinenden finden: aus der Lektüre eines Faustromans kann somit Balbin seine Vorstellung von Fausts Höllenfahrt zu Wagen nicht geschöpft haben.

Bleibt das Volksschauspiel, welches uns ja von J. G. Neumann 1683 ausdrücklich als wichtigste Quelle für die Kenntnis der Sage in den letzten Dezennien des siebzehnten Jahrhunderts bezeugt ist; hatte der gelehrte Jesuit wohl Gelegenheit ein Faustdrama aufführen zu sehen?

Bohuslav Balbin wurde 1621 in Königgrätz geboren, lebte als Knabe in der kräftig aufblühenden und lebhaften Hauptstadt von Waldsteins Herzogtum, Jičín, studierte sodann in Braunau und Olmütz, trat 1636 in den Jesuitenorden, war seit 1642 der Begleiter des berühmten Professors und späteren Kanzlers der Prager Universität, des Spaniers Roderich von Arriaga, wurde 1650 zum Priester geweiht und wirkte sodann dreizehn Jahre lang an verschiedenen Schulen des Ordens, in Krummau, Glatz, Prag, Neuhaus, Jičín; im J. 1662 wurde er vom Unterrichte befreit und ließ sich in dem Prager Kollegium im Klementinum nieder, um hier seine reiche literarische Tätigkeit zu entfalten. Gleich darauf erschien sein *Examen melissaeum,* dessen Vorrede vom 1. Januar 1663 datiert ist.

So erscheint Balbin als vielgereister Mann, der mancherlei Gelegenheit gehabt hätte, einer Aufführung des Faust beizuwohnen; dramatisches Interesse können wir gleichfalls bei ihm konstatieren. Wie so viele jesuitische Lehrer hat er sich auch als Verfasser von Schulkomödien versucht, von denen drei, *Latinitas fugiens, Parvus Cicero* und *Gloria S. Venceslai,* gedruckt sind. Auch unter seinen Epigrammen ist eines der Wirkung eines Dramas gewidmet; es lautet (fol. G b):

De tragoedia Mariae Stuartae exhibita Pragae
cum omnium commendatione A. 1643.
Expressa est tragico simulata Stuarta cothurno
Nec tantas lacrymas vera Stuarta dedit.

Diese Maria Stuart war ein Schuldrama, aufgeführt im Jesuitenkollegium am 29. September 1644, und Teuber [1]) teilt ihr Szenar mit. Balbin konnte sich nach fast zwanzig Jahren leicht in der Datierung irren, und er wird trotz dieses Irrtums, den er auch in der 3. Auflage, S. 47, nicht verbessert, das Stück selber gesehen haben. Arriaga weilte, nach der Widmung des 2. Bandes seiner *Disputationes* zu schließen im Februar 1643 und gewiß auch in den folgenden Jahren meistens in Prag.

Ein jesuitisches Schuldrama vom Doktor Faust ist freilich äußerst unwahrscheinlich, namentlich für eine so frühe Zeit: Der katholischen Auffassung lag der durch Marias Fürbitte gerettete Theophilus näher: Faust war nur als sein abschreckender Gegensatz zu gebrauchen, wie etwa in dem Ingolstädter Jesuitenstück von 1621, in dem die zur Hölle verdammten Zauberer Faust und Scotus, ihr trauriges Geschick mit dem glücklichen des geretteten Teufelsbündlers vergleichen.[2])

Zwischen der Schultragödie und dem Drama der Berufsschauspieler, an das wir noch denken müssen,

[1]) Geschichte des Prager Theaters I, 30 f.

[2]) Erich Schmidt, Zs. f. d. Altert. 29, 91, Tilles Faustsplitter Nr. 75.

gähnt eine breite Kluft, wir besitzen jedoch ausdrückliche Zeugnisse, daß die Jesuiten, die nicht in klösterlicher Abgeschlossenheit, sondern in der Welt lebten, vor dem Besuche dieser Ärgernis erregenden Vorstellungen nicht zurückscheuten. So schreibt der Kardinal Harrach [1]) über eine Aufführung 'unserer Comödie' am 27. Oktober 1660, die wir uns nach diesem 'unserer' freilich wohl in einem Adelspalast und unter Mitwirkung von Dilettanten veranstaltet denken müssen, bei der es aber arge Lazzi der lustigen Person absetzte: 'Auf die letzt hat ers (Pickelhäring) etwas vermeistert und die Jesuitter Beichtväter des Martinizschen Hauses geergert . . .' Und in Prag war an Aufführungen durch englische, deutsche und italienische Berufsschauspieler kein Mangel, [2]) die Tragödie vom Erzzauberer Fausto befand sich auf dem Spielplan, den der sächsische Hofkomödiant Johannes Schilling im Juni 1651 den Prager Behörden vorlegte.

Balbin sagt freilich von seinen Bienen in der Dedikation an Ferdinand Wilhelm Slavata, der die Druckkosten bestritt (fol. A 3): *In tuo pleraeque natae sunt solo* und mit dem Slavatischen Boden kann nur Neuhaus gemeint sein. Diese Behauptung berechtigt uns jedoch nicht, auch die Veranlassungen zu den Epigrammen in Neuhaus zu suchen — man denke nur an das Epigramm über die Stuartaufführung — und schließlich war auch Neuhaus theatralischer Boden. Hier wurde nach Schmidls Geschichte des Jesuitenordens in Böhmen (III, S. 644) schon im J. 1625 ein alter Komödiant von den Jesuiten bekehrt [3]), die ihrerseits gleich

[1]) Menčík, Příspěvky k dějinám českého divadla (Beiträge zur Geschichte des böhmischen Theaters), Prag 1895, S. 592.

[2]) Teuber, a. a. O. S. 69 ff. Meissner, Die englischen Comödianten in Österreich. S. 44 ff. Menčík a. a. O.

[3]) Nicht 1615, wie Meissner a. a. O. S. 57 schreibt.

nach ihrer Rückkehr aus der Verbannung, 1621, ihren Schirmherrn Slavata mit einem höchst aktuellen Drama bewillkommten, das seine wunderbare Rettung beim Fenstersturze vor drei Jahren darstellte [1]), und auch fernerhin die dramatischen Übungen eifrig pflegten, wie die von Menčík aus den Provinzialberichten zusammengestellten Zeugnisse beweisen [2]). Balbin wirkte hier, nach dem Zeugnis des im gräflich Czerninschen Archive aufbewahrten Gedenkbuchs des Jesuitenkollegiums, in den Jahren 1656—1659 als Gymnasialpräfekt; dort können wir allerdings keine Aufführung durch Komödianten nachweisen, dafür wissen wir, daß er sich gerade zu dieser Zeit mit Objekten der 'dritten Welt' beschäftigte. Es sprechen dafür jene Epigramme des *Examen,* die ihn im Hexenglauben der Zeit vollständig befangen zeigen, dann ein Faktum von mehr als lokalem Interesse: er ist geradezu der Schöpfer der Sage von der weißen Frau zu Neuhaus. Balbin hatte also offenbar Interesse für die Sage und das Theater und Gelegenheit genug, durch den Augenschein oder durch Berichte die Szene kennen zu lernen, wie Faust auf einem feurigen Wagen in die Hölle geholt wird.

Ja, gab es denn aber eine solche Szene? Wenn wir die erhaltenen Reste des Volksschauspiels, die Puppenspiele, darauf durchsehen, so müssen wir mit Nein antworten. Schon der Umstand, daß Bruinier in seinen musterhaft subtilen Zusammenstellungen Fausts Ende, die Höllenfahrt, mit wenigen Worten abtut,[3]) zeigt uns, daß wir keinen Reichtum an wechselnden Details zu finden erwarten dürfen; das bestätigt uns die Durchsicht der Texte vollständig, und ebenso enttäuscht uns die Lektüre der Berichte über Aufführungen.

---

[1]) Schmidl III, S. 288.

[2]) Man sehe im Register das Schlagwort 'Jindřichův Hradec' (Neuhaus).

[3]) Zeitschr. f. d. Phil. 31, 218.

So heißt es in jenem Schröders (Creizenach S. 6): 'Bald kommt Pluto und schicket seine Teufel, bis sie D. Faust holen sollen. Welches auch geschiehet und werfen sie ihn in die Höhe und zerreißen ihn gar; auch wird präsentiret wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf und niedergezogen wird . . .' Hier herrscht kein Zweifel: in der Aufführung, die im Jahrzehnt des *Examen* (1668) in Danzig stattfand, kam ein Feuerwagen nicht vor.

Ebensowenig lassen für die Darstellungen des 18. Jahrhunderts die Theaterzettel auf einen solchen schließen. In Bremen (a. a. O. 7) wird einfach 'Faust von Geistern geholt', auf dem Hamburger, bzw. Frankfurter Zettel Neubers (1737) 'holen die Geister den D. Faust unter einem künstlichen spielenden Feuerwerk hinweg',[1]) nach dem Zettel Wallerottis von 1742 'wird Faust unter einem Geister-Ballett von den Furien zerissen', und bei Kurz (1767) wurde 'der verzweifelnde Faust von denen Furien nach einer gebundenen Verzweiflungsrede unter Donner und Blitz zur Hölle abgeholt'. An Feuer fehlt es fast nie, aber von einem Wagen ist nirgends eine Spur zu entdecken, auch nicht in der Wiener Pantomime von 1776: 'Starkes Feuer empfängt und bedeckt den Unglücklichen'. In den Berichten über die Puppenspiele finden wir, den geringen szenischen Mitteln entsprechend, eine Erwähnung des Wagens ebensowenig wie in den Texten, wir sind zufrieden, wenn wir bei Lorgée, Sommer, Rosenkranz oder z. B. im Berliner Puppenspiel den Feuereffekt finden und es nicht bloß heißt wie in *U*: 'Um zwölf Uhr holen ihn die Teufel in die Hölle', oder in *W*: 'Eine Menge Teufel erscheinen und holen ihn ab' oder im Wiener Puppenspiel: 'Teufel kommen und

1) E. Mentzel, Ber. d. Freien D. Hochstifts IX, 242, Engel 474.

führen Faust durch die Luft fort'. Für diese ärmliche Höllenfahrt waren den Puppenspielern gewiß auch die kleineren Schauspieltruppen ein Vorbild, wenigstens spottet ein Prolog Schönemanns[1]) vom J. 1753:

Des Pöpels Witz vergnügt euch ohne Zweifel,
Ein Arlequin, sechs schwarz gemalte Teufel,
Wenn ihre Wuth den armen Faust ergreift,
Ihn zappeln läßt und in die Hölle schleift.

So scheinen uns alle Zeugnisse, schon weil sie so jung sind, im Stiche zu lassen, und Balbins Wagen im Volksschauspiel ebenso unbelegt dazustehen, wie in den Romanen.

Und doch nicht ganz, doch gibt es einen Anhaltspunkt, ein indirektes Zeugnis wenigstens, das für die Richtigkeit der an die Worte Balbins geknüpften Vermutung spricht: In dem čechischen Faustpuppenspiel, das auf einer sehr alten Vorlage beruht[2]), kommt ein Zug vor, der auf ein altes deutsches Wortspiel mit dem Namen W a g n e r deutet. In Andrees Bericht (*Č*) lesen wir, der 'Lakai Wagner werde g e l e g e n t l i c h auch in der Übersetzung K o l á ř genannt'. Diese Gelegenheit findet sich, wie uns die erhaltenen Texte belehren, am Schlusse des Stückes. Da ruft Kasperle nach *J*: 'Wagner, Wagner, du Wagner (*koláři*), sollst einen halben Wagen machen, mein Herr wird per Post in die Hölle fahren'.

Der 'halbe Wagen' *půl vozu* soll wohl ein Halbwagen sein, d. i. nach dem Deutschen Wörterbuche 'ein Wagen der vorn offen ist, nur ein halbes Verdeck hat', das Wörterbuch zitiert dafür nur moderne Belege, aber die ganze Vorstellung, daß ein solcher Wagen nur

[1]) H. Devrient, J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft (1895) S. 341.

[2]) Vgl. mein 'Böhm. Puppenspiel vom Doktor Faust' (Breslau 1891) und Bruiniers angeführten Artikel, besonders 29, 358: 'Sind sie doch auch (die Texte *D J U*) die ältesten . . . .'

'halb' sei, deutet auf eine frühere Zeit und auf ihre charakteristischen Wagenformen, das Wort ist also gewiß alt und kann in der Vorlage des čechischen Puppenspiels gebraucht worden sein.

Der Name Wagners hat aber die Vorstellung eines Wagens nicht hervorgerufen, denn dieser spukt auch abgesehen von jenem Wortwitz in beiden Texten des Stückes. So lesen wir vorher in *J*:

Auf unserem Hause sitzt ein großer Vogel und schreit '*indicave indicave*', daß man euch auf einem Karren in die Hölle fahren wird.

Faust: Er schreit vielleicht '*indicave est*', das heißt: ‚Faust, bereite dich'!

Na káře 'auf einem Karren' bildet eine leise Assonanz mit *indicave*, dem verstümmelten *iudicatus es*, aber wie hätte dieser schwache Anklang auf die Vorstellung eines Wagens führen sollen? Eigentlich liegen die Worte *praepara te* zu Grunde, sollten diese vielleicht im deutschen Original wirklich den Karren (die Karrete?) herbeigezogen haben? Ich glaube, die Wahrscheinlichkeit ist größer, daß umgekehrt der Wagen zu den Wortwitzen und schlechten Reimen die Veranlassung gab. Wir finden sie, wie gesagt, auch in dem anderen Texte des Puppenspiels *D*:

Kasperl: Fakner, komm' einen Karren für den Herrn machen, er wird darauf in die Hölle fahren.

Fakner: Euer Gnaden! Draußen stehen viele Personen und rufen: 'Fauste, jubi kabe!'

Kasperl: Ja, von einem Karren reden sie

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Kasperl: Schon ist der Postillon hier, jetzt wird man fahren.

Wenn wir nun erwarten, daß den Worten die Tat folgen werde, so enttäuscht uns auch dieser Text: die Höllenfahrt geht wie in den übrigen Puppenspielen vor sich: die Teufel fliegen mit Faust davon, was ja für Marionetten die bequemste Art von Bewegung ist.

Anders war es natürlich, als das Original des čechischen Stücks noch von lebenden Schauspielern des 17. Jahrhunderts dargestellt wurde, damals rollte wohl Faust, so, wie es sich Balbin einprägte, wirklich auf einem Feuer sprühenden Halbwagen über die Bühne und donnerte gegen das Höllentor,

Daß der Orcus vernehme: ein Fürst kommt,
Drunten von ihren Sitzen
Sich die Gewaltigen lüften.

War dies auch noch in dem Stücke der Fall, das am 25. Jänner 1728 in Prag aufgeführt wurde, wie wir aus einem Theaterzettel ersehen, der im kön. böhmischen Landesarchiv aufbewahrt wird?

In der Hinterlassenschaft der Freiherren von Wunschwitz befindet sich eine Sammlung von Theaterzetteln, über welche ich an anderer Stelle berichten werde. Der Faustzettel, auf den mich Hr. phil. stud. F. Slabý aufmerksam gemacht hat, gehört zu den ältesten, die wir besitzen, er ist älter als die zitierten Frankfurter Ankündigungen und als der Zettel des Marionettenspielers Neufzer, den E. Mentzel in den Anfang der dreißiger Jahre verlegt, jedenfalls ist es der älteste datierte Faustzettel, der bisher bekannt geworden ist. Die Jahreszahl ist freilich nur handschriftlich dem gedruckten Zettel beigefügt, aber das vermindert ihre Glaubwürdigkeit nicht, da sich dasselbe bei mehreren der hier aufbewahrten Zettel wiederholt, ohne daß der Gedanke an einen Irrtum des Sammlers bei diesen offenbar gleichzeitigen Einzeichnungen aufkäme.

Auf dieses handschriftliche '*An 1728*' folgt der leider recht lakonische Text:

Mit Gnädigster Bewilligung
Werden heute Sonntag den 25. Januarij
die allhier anwesende Hoch-Teutsche
Comoedianten
aufführen
den Anfang und das Ende
deß verkehrten und Welt-beruffenen
Ertz-Zauberers
Doctoris
Joannis
Fausti
Mit
Hanß-Wurst
Einfalt hat den Teufel betrogen.

Es ist freylich dieses Stück schon offt hier produciret worden / aber wie wir heute solches bestellen und vorstellen werden / ist es schwerlich zum Vorschein kommen / so wohl wie die Haupt-Persohn / nemblich Faustus / als die übrige und erforderliche Umbstände produciret werden.
Den Beschluß machet ein Geister-Ballet.

Der Schau-Platz ist in dem von Manhartischen Hauß / auff der Altstad in der Zeldner-Gassen / der Anfang ist allzeit praecise umb halb 5 Uhr.

Aus diesem kurzen Texte ist allerdings über den Gang der Handlung nicht allzu viel zu ersehen, wichtig ist jedoch, daß er die Existenz eines feststehenden Schauspieltextes zu belegen scheint, daß die Schauspieler zugeben, denselben Text zu spielen wie die andern, freilich mit viel größerer Vollkommenheit. Aber wie können wir entscheiden, was alles im Jahre 1728 hinter dem 'wie wir solches bestellen und vorstellen' und den 'erforderlichen Umbständen' stecken kann?

Das Wichtigste jedoch, was uns der neu entdeckte Faustzettel zu sagen hat, ist die Bemerkung unter dem Worte Hanswurst: 'Einfalt hat den Teufel betrogen', die das ganze Stück heller beleüchtet, als es die ausführlichste Aufzählung seiner Verwandlungen vermöchte. Die Einfalt, die den Teufel betrügt, kann nur jene Hanswursts sein, der Teufel macht also den hoffnungs-

losen Versuch, außer Faust auch Hanswurst in sein Netz zu bekommen, wird aber an des letztern Dummheit zu Schanden: Hanswurst wird zu einer Parodie des tragischen Faust. Diese bekannte Neuerung wird seit jeher als Wiener Änderung bezeichnet (Creizenach S. 108 ff.); El. Mentzel spricht von dem 'genialen Wiener Kunstgriff, den Hanswurst Faust gegenüberzustellen', eine Gegenüberstellung, die sie auch schon auf dem Neufzerischen Zettel aus der bloßen Erwähnung von Hanswursts Nachtwächterrolle herauslesen will.

Das ist aber voreilig, 'Hanswurst als Nachtwächter' ist an sich nur eine der zahlreichen Verwandlungen des verkleidungssüchtigen Hanswurst, wie sie auf so vielen Zetteln aufgezählt werden, es bedeutet noch nicht, daß der Diener des Zauberers in den Hafen einer bescheidenen bürgerlichen Existenz eingelaufen ist. Das čechische Puppenspiel z. B. kennt die Nachtwächterrolle, aber von einer Gegenüberstellung Fausts und Kasperls ist darin für einen unbefangenen Hörer nichts zu entdecken.

Erst unser Theaterzettel zeigt uns das Motiv bereits für eine so frühe Zeit vollkommen ausgebildet und wird dadurch für die Geschichte des Volksschauspiels wichtig. Da man, wie gesagt, dieser Änderung Wienerische Herkunft zuschreibt, so liegt es nahe, an eine Wiener Truppe zu denken. Eine 'Hochteutsche und Wienerische Komödiantenbanda' spielte nun zwar schon im November 1693 im 'alten Gericht',[1]) und auch in unserer Sammlung finden wir zwei Zettel, leider ohne Jahr, nach denen 'Die anwesende Hochteutsche Wienerische Bande Commedianten' im Mannhartischen Hause spielte. Diese Komödianten sind aber mit den unsern nicht identisch, ihre Zettel sind viel kürzer und sie beginnen die Vorstellungen um vier Uhr, während

[1]) Teuber I, S. 87.

man um das Jahr 1730 erst um halb fünf, später um fünf Uhr anzufangen pflegte.

Eher könnten unsere 'hochdeutschen Komödianten' — heißt so viel, als 'deutsche', ist also eine ganz unbestimmte Bezeichnung — mit der Truppe des Pantalone Leinhas identisch sein, der aber auch durch Wien hindurchgegangen war, so daß darum der Anteil Wiens und vielleicht der Hanswurstbühne Stranitzkys an der Umgestaltung des alten Volksschauspiels nicht angezweifelt zu werden braucht.

Wie sehr in Prag die Vorstellung von Hanswurst als Gegenspieler Fausts bereits festgewurzelt war, zeigt ein um wenige Jahre jüngeres Stück unserer Sammlung. Es schließt sich an einen undatierten Frankfurter Komödienzettel an, den Creizenach auf S. 168 abgedruckt. (Faustsplitter Nr. 257.) Das Stück, das dieser ankündigt, heisst 'Leben und Tod des Erzzauberers Hanswurst'. Hanswurst verschreibt sich hier aus Liebe zu einer Lavinia dem Teufel, zaubert aus den von Faust ererbten Büchern und wird schließlich von den Teufeln in Stücke zerrissen. Hanswurst spielte hier also zugleich die Rolle des Wagner als Erbe von Fausts Zauberbüchern, obwohl das Wagnerbuch gleichfalls dramatisiert war und speziell in Prag auf die Bühne kam, wie aus dem vielzitierten Bericht über den angeblichen ersten Prager Hanswurst hervorgeht.[1])

Dieses Hanswurststück nun muß sich großer Beliebtheit erfreut haben, kündigt doch unser Zettel eine

---

[1]) Böhm. Puppenspiel S. 98. — Faust setzt in mehreren Puppenspielen seine Diener zu Erben ein, sie nehmen aber die Erbschaft meistens nicht an; H. Devrient (Schönemann, S. 335) zitiert aus den Hamb. Beiträgen einen Bericht über das Jahr 1752—3: 'Auf der italienischen Schaubühne der Tod des Fausts, vermuthlich ein Original, weil der Harlekin, dem Bericht nach, von seinem Herrn darin erbt, welches den Tag vorher auf der Kunigerschen privilegierten hochdeutschen Schaubühne nicht soll geschehen sein'.

Fortsetzung davon an. Am 3. Februar 1732 spielten nämlich 'die allhier sich aufhaltende hochdeutsche Comoedianten das schon oft wieder verlangte Capriccio

Hanß-Wurst,
Spirito Folletto,
Hanß-Wursts flüchtiger Geist'.

Wir sehen aus dieser Fortsetzung, daß das Prager Publikum um seinen Hanswurst nicht bangen mußte, auch wenn es ihn in Stücke zerrissen sah; er war nicht umzubringen. Nach dem 'kurzen Inhalt' beklagte sich Hanswurst bei Pluto, es habe ihm Mephistophiles den Accord nicht gehalten, und die verlangte Laviniam nicht verschafft. Hanswurst soll nach der Sentenz Plutos auf die Oberwelt zurückkehren und beweisen, daß er besser kuppeln kann als Mephistophiles. Hanswurst wird ein flüchtiger Geist, der so viel Gestalten an sich nehmen kann, als ihm beliebt, und besteht die Probe. Als er 'mit einer beglaubigten Attestation wiederum in die untere Welt kommet, erlanget er die Freiheit aufs neue zurückzukehren und bey denen Pragerischen Comoedianten die lustige Person ferners machen zu dörffen'.

Und er machte ferners die lustige Person; wie allen Totgesagten war ihm ein langes Leben beschert: volle vierzig Jahre sollte sich Prag noch seines Hanswurst erfreuen, auch nachdem sein Gegner 'Mephistophiles' die Bretter bereits verlassen und sich eine bescheidene aber sichere Existenz auf der Puppenbühne gegründet hatte.

ZUR ERINNERUNG AN ANDREAS ZAUPSER.

Von

DANIEL JACOBY.

Als Sie, hochgeehrter Herr, 1894 in Berlin weilten, hatte ich die Ehre, daß Sie in der 'Gesellschaft für deutsche Literatur' meinen Vortrag über van Swieten anhörten, der später in der 'Allgemeinen Deutschen Biographie' erschienen ist. Daß Sie für die Vorkämpfer einer freieren Richtung in Österreich Teilnahme bewiesen, konnte mich nicht wundern. Wie verderblich das Treiben der Jesuiten und ihrer Freunde in Ihrem Heimatlande Bayern und in Ihrer zweiten Heimat zu jeder Zeit war, wußte keiner besser als der Verfasser des Buches 'Die Jesuiten-Gymnasien in Österreich'.[1])

Sie haben uns, die allgemeinen Darstellungen vielfach berichtigend und ergänzend, ein scharf umrissenes Bild des jesuitischen Gymnasialunterrichts in Österreich und der Kämpfe des österreichischen Staates gegen die Jesuiten im 18. Jahrhundert gegeben. Wir sahen, daß die schnelle Erlernung der lateinischen Sprache die Hauptaufgabe war, daß die Schüler jedoch nur das bekannte Jesuitenlatein sprachen und schrieben, und daß bei dem Mangel an methodischen und wissenschaftlichen Lehrbüchern lediglich eine mechanische Ab-

[1]) Johann Kelle, die Jesuiten-Gymnasien in Östreich vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Prag 1873.

richtung erreicht wurde. Ganz besonders kläglich, so zeigten Sie uns, war der Unterricht in der Geschichte und im Deutschen. Nach dem Verlassen der Schule konnte sich kaum einer auch nur in der Mundart schriftlich ausdrücken. Wie sollten auch der Jugend Liebe zu ihrem Vaterlande die gefügigen Diener einer fremden Macht einflößen, die jede Berührung der Jugend mit deutschen Dichtern und Denkern fürchteten und streng verboten? Das Verdienst der Jesuiten war es sicherlich nicht, wenn auch in katholischen Ländern sich weitherzige und freidenkende Männer fanden, denn die Jesuiten haben, nach Ihrem treffenden Ausdruck, ihre Schüler zu abergläubischen Frömmlern und urteilslosen Fanatikern erzogen. Was es mit der 'Förderung der Studien', mit der 'aufrichtigen Liebe zur Wahrheit', die auch der jetzt regierende Papst erst kürzlich wieder in Anspruch nahm, für eine Bewandtnis hat, weiß jeder Kundige. Unvergessen sollen die Verdienste der Männer des 18. Jahrhunderts bleiben, die trotz allen Kränkungen und Verfolgungen für eine edlere Menschlichkeit, für den Fortschritt der Wissenschaft eingetreten sind. Dem Jesuitengeiste, nicht ihrer katholischen Konfession gründlich abgeneigt, fühlten sie sich immer auch als gute Deutsche, und das trat vor mehr denn hundert Jahren gerade so in die Erscheinung, wie es sich heute zeigt und immer mehr zeigen wird. Ihr Andenken soll die heute Lebenden zum frischen Kampfe erwecken, wenn die Römlinge sich wieder rücksichtslos erheben.

Zu ihnen gehört der besonders in Norddeutschland wenig gekannte Bayer Andreas Zaupser. Mit seinem Leben und Wirken hat sich Karl von Reinhardstöttner eingehend und gewissenhaft beschäftigt.[1])

[1]) In den von ihm herausg. Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns, München u. Leipzig 1893, I. Buch S. 121-226. Vgl. seinen Artikel in der A. D. B. Band 44, S. 731—733.

Gestatten Sie mir, an Zaupser und besonders an seine Ode gegen die Inquisition hier kurz zu erinnern. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts galten die Bayern als die eifrigsten Bekenner der römischen Kirche, aber unter allen Deutschen als die geistig Zurückgebliebensten. Mit der Regierung Maximilians III. Joseph jedoch, des Unvergeßlichen, wie ihn Adam Weishaupt nennt,[1] regte sich ein neuer Geist. Die große Unwissenheit des Volkes, wie die auf den Kanzeln geförderte Wunder- und Verfolgungssucht waren freilich nicht so bald zu überwinden, und der Unterricht auch in den höheren Schulen war äußerst mangelhaft. Klagt doch sogar noch 1809 der von den Finsterlingen in München angegriffene Friedrich Jacobs in einem Briefe,[2] daß an den höheren Schulen 'unwissende Leute angestellt sind und angestellt werden müssen', weil tüchtige fehlen und das Berufen der Fremden teils zu teuer teils zu anstößig gefunden wird. 'An sich schon wollen die Bayern selten heraus, und wenn sich einmal einer findet, der sich in einer fremden philologischen Anstalt bilden will, so macht man es ihm unglaublich schwer, wenn man es nicht gar hindert'. Die 1759 gegründete Akademie der Wissenschaften in München erweckte die schlummernden Geister. H. Braun förderte die Kenntnis der deutschen Sprache und plante, wie der Freiherr von Ickstadt, eine Umgestaltung des ganzen Jugendunterrichtes; 'der Zuschauer in Baiern' verbreitete die Freude am Fortschritt auf allen Gebieten und gab dem Mutterwitz des derben und freimütigen Volkes Nahrung. Lorenz Westenrieder wirkte durch vernünftige Schriften für wahre Religiosität; seine deutsche

[1]) Euphorion 10, 91. Über Weishaupt s. meinen Aufsatz in der A. D. B. Band 41 (1896).

[2]) An Böttiger; s. Bayerische Briefe, mitget. von Ludwig Geiger in Forschungen z. Kultur- u. Literaturgesch. Bayerns, V. Buch 1897.

Schreibart belegte man mit dem verhaßten Namen lutherisch deutsch: so erzählt Friedrich Nicolai,[1]) der Westenrieders Verdienste um die Aufklärung in Bayern rühmt und ein Ketzergericht über ihn im Jahre 1775 mit dem über den Protestanten Hermes in Mecklenburg zur Vergleichung stellt. Unter den jungen Männern war besonders der in München 1746 geborene Andreas Zaupser für eine Umwandlung der Anschauungen tätig. In seinen Briefen über die Macht der Kirche und des Papstes zeigt der 24jährige Jüngling, der das Benediktinerkloster Oberaltaich verlassen und sich juristisch ausgebildet hatte, daß der Papst zwar Christi Statthalter auf Erden sei, aber nicht über der Kirche stehe; er sei jeder allgemeinen Kirchenversammlung unterworfen, er sei nicht unser Meister, nur unser Bruder. Dieser Schrift folgten andere, in welchen er die Klostergelübde, das 'Wortmachen in Gebeten' bekämpfte und den Jesuiten vorwarf, daß ihren Schulen das wahre Christentum so fern sei, wie ihren Kanzeln die wahre Andacht, in welchen er gegen den Mißbrauch der Ablässe wie gegen den Gebrauch der Tortur eiferte und die Möglichkeit der Ehetrennung verteidigte. Die Darstellung der Streitigkeiten des spanischen Bischofs Don Juan de Palafox († 1659) übersetzte er aus dem Spanischen und Lateinischen und beleuchtete sie mit seinen 'Gedanken' (1773).

In allen Schriften scheut sich Zaupser zwar vor dem Ruf des Freigeistes; er betont seinen katholischen Glauben, er redet von Luthers 'Ketzereien', aber trotzdem, daß er wie ein gelehrter Theolog und gewiegter Geschäftsmann schreibt, flammt doch in der Stille in ihm ein starker Ingrimm gegen die lange Knechtung seines Vaterlandes durch die priesterliche Überhebung, und dieser verhaltene Zorn gibt seinen Worten die

[1]) Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Berlin u. Stettin 1785. VI, 681 f.

überzeugende Kraft. Der Zeitgeist kam ihm zu Hilfe; der Kampf gegen die Jesuiten war das Losungswort aller edleren Geister in allen Ländern: durch die Bulle des Papstes Clemens XIV. vom 21. Juli 1773 wurde der Jesuitenorden auch in Bayern aufgehoben, und die Übersetzung dieser Bulle wurde Zaupser aufgetragen. Aber auch er entging nicht der Rache der Jesuiten. Als im Jahre 1776 gegen die grausame Maßregelung eines spanischen Grafen Olavides durch das Inquisitionstribunal sich alle Freunde der Freiheit auflehnten, ließ Zaupser mit Genehmigung des churfürstlichen Büchercensur-Kollegiums seine 'Ode auf die Inquisition' [1] drucken:

Fährt wieder prasselnd auf dein kaum erstorbnes Feuer,
Megäre Inquisition,
Des Orkus und der Dummheit Tochter, Ungeheuer,
Pest der Vernunft und der Religion!

Die Mönche, so führt der Dichter aus, rufen, man solle keines Ketzers schonen; Spanien liegt von ihrem 'Drachenhauche' erstickt: 'Fleiß, Wahrheit, Freundschaft, Künste fliehn'; gräßlich nennt er den Triumph über den weisen Olavid. Stirb oder bete an, ruft der erhitzte Mönch mit dem Dolch und tauft mit Blut, wie einst Mohammed. An die 'Duldung' aber wendet sich der Dichter, 'das Gotteskind', 'Friedrichs Vertraute, die seine mächt'gen Staaten Mit ausgespannten Schwingen deckt'. Sie möge den sanften Blick nach Süden wenden, wo mit Tränen die Menschheit sie um Hülfe fleht. 'Flieg' hin', so schließt das Gedicht, 'mit Cherubskraft, und stürz' das Untier nieder, Daß es zurück zur Hölle fährt, Und lehr' der Eif'rer Schwarm, die irrgegang'nen Brüder Durch Sanftmut zu bekehren, nicht mit Schwert'. Im Jahre 1780 konnte die dritte

1) Andreas Zaupsers sämmtliche Gedichte, herausgegeben von Ludwig Zaupser, München 1818. 70 S. 8°.

Auflage des vielgelesenen Gedichtes erscheinen; auch ins Lateinische wurde es übersetzt.[1]) Unter Max Joseph, der die Ode selbst las, blieb Zaupser von Verfolgung noch verschont, aber unter Karl Theodors schwacher Regierung fühlten die freier Denkenden sich nicht sicher. Gerade im Jahre 1777 wurde Weishaupt, wie er selbst erzählt, von den Jesuiten in Ingolstadt unter der Direktion Lipperts, der ein Werkzeug des fürstlichen Beichtvaters Frank war, hart bedrängt, und der Dominikaner Thomas Aquino Jost verteidigte die Inquisition und riet, sie in Bayern einzuführen. Vergeblich redete Zaupser in seiner Schrift 'Über den falschen Religionseifer', die ein Jahr nach Lessings Nathan erschien, der bürgerlichen 'Vertragsamkeit' das Wort. Wieder weist er auf Friedrich den Großen hin, der Toleranz in Wort und Tat lehre. 'Nichts ist dem Geiste des Evangeliums so sehr zuwider wie Menschenhaß: Liebe ist der Inbegriff des Gesetzbuches Jesu Christi'. Mit Justinus ist er der Überzeugung, alle diejenigen seien Christen gewesen, die schon vor Christi Geburt nach seiner Weisheit handelten. Die Vereinigung der katholischen und protestantischen Kirche hält er für eine des Schweißes der Edlen werte Tat. Da Jost die Ode auf die Inquisition eine 'Schmähschrift' nannte, 'die er auf zwoen Seiten zerstäubet', dichtete Zaupser seine ironische Palinodie[2]):

Du hast gesiegt, ich beichte meine Sünde,
Grossinquisitor, dir, und fleh
Um Gnade, weil zerstäubt vom Donner deiner Gründe
Ich meine Muse seh'.

Die arme sang von Mitleid und Liebe, sie schweigt jetzt von Duldung. Ich aber bete Domingos Tochter an: sie lebe und streue Blindheit, Sklavenblässe, Wahn,

---

[1]) Sämtl. Ged. a. a. O. S. 68—70.
[2]) Sämtl. Ged. a. a. O. S. 55—58.

Aberglaube, Dummheit aus; Jost, der Zionswächter, 'suche Religionsverächter, wer sucht der findet sie'. 'Ich selbst', fährt Zaupser mit Beziehung auf seine Schrift fort, 'schloss den Mendelssohnen, Sokraten und Confucius den Himmel auf'. 'Tritt uns all', die Ketzerbrut, zu Moder!'. Mehr als die Ode hatte die Schrift über den Religionseifer den Jesuitenanhang erbost. Es war am Rosenkranzfeste 1780, als der Jesuit Joh. Nepom. Gruber in der Michaelshofkirche zu München gegen Zaupser predigte [1]): 'Fast alle Tage kommen fliegende Blätter, Scharteken, unflätige Schriften heraus, die das Gift des Unglaubens und der Freigeisterei ausstreuen'. Den heiligen Rosenkranz ruft er zu Hilfe. 'Ein leichtfertiger Poet hat in einer Ode die heilige Inquisition eine Megära, ein Untier, eine Pest der Vernunft, eine Seelenmörderin, eine Furie geheißen, und selbst der Kupferstecher hat sie als eine Furie vorgestellt. Das tun Kinder ihrer eigenen Mutter?' Nachdem er sich in Wut geredet, öfter 'nolite credere, glaubt ihm nicht, meine Christen!' wiederholend, heißt es weiter: 'Du lügst, du schändlicher Poet! ja, was noch mehr ist, dieser aufgeblasene Geist unterstehet sich den heiligen Dominikus, welcher der Stifter des heiligen Rosenkranzes ist, zu lästern'. Am Schluß zieht er gegen die Waldenser los, 'die zu Zeiten des heiligen Dominikus lebten'. Ohne das beleidigte Censurkollegium zu befragen, verbot man die Ode. Am 15. Oktober 1780 erhielt Zaupser von der Landesregierung den Befehl, den folgenden Tag sein 'christkatholisches Glaubensbekenntnis abzulegen'. Dem Direktorium aber des Hofkriegsrats ging die Weisung zu, 'erwähnten Sekretarium Zaupser mit der Kanzleiarbeit so weit zu beschäftigen, damit ihm zu theologischen so anderen ausschweifenden Schreibereien keine Zeit übrig verbleibe'. Wem fallen hier nicht die Worte Goethes ein:

[1]) Bei Nicolai a. a. O. Beilagen z. VI. Bande, S. 83—89.

Dümmer ist nichts zu ertragen,
Als wenn Dumme sagen den Weisen,
Daß sie sich in großen Tagen
Sollten bescheidentlich erweisen.

Den ehrlichen und freimütigen Zaupser drückten diese Erlebnisse nieder. Sein Freund Westenrieder fand ihn seit dieser Zeit einsiedlerischer und mit seiner Umgebung unzufrieden. Und Nicolai, der ihn 1781 in München besuchte, traf ihn kränklich und ziemlich gebeugt, aber in seinem guten Gewissen völlig gefaßt und beruhigt. Hatte der vielgescholtene Nicolai[1]) nicht ganz recht, wenn er der Optimisten spottete, die sich des leichten Sieges über die Jesuiten zu rühmen pflegten? Selbst Schlözer sprach in seinen Staatsanzeigen vom Ende der Jesuiten in Bayern. 'Wie wenig kannte der würdige Mann die wahre Lage der Sachen!' In Bayern, so meinte Nicolai, haben die Jesuiten trotz der Aufhebung bei Hofe und im Lande den größten Einfluß, und im Grunde geschieht nichts, was sie nicht wollen. Seinen gerechten Unwillen wollte er nicht verbergen, 'daß einem würdigen Gelehrten so begegnet wurde. Das ganze Deutschland stimmt mit mir ein und zwingt selbst die Zeloten sich zu schämen'. Im Deutschen Museum[2]) erschien ein längeres Gedicht, das Zaupser zurief: 'Laß dich 's nicht irren, Freund, Wenn Fürsten schwach und Priester zornig sind! Wenn freie Wahrheit Haß der Toren reizt' usw. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß Schiller von diesen Vorfällen tief bewegt wurde: seine Geständnisse an Reinwald in dem Briefe vom 14. April 1783 bezeugen es, da er es sich zur Pflicht machen will, in seinem Don Karlos die Schandflecke der Inquisition fürchterlich an den Pranger zu stellen.

Als Lehrer der Philosophie wirkte Zaupser seit 1784 an verschiedenen militärischen Anstalten in Mün-

[1]) a. a. O. S. 690. 692. 727. 729.
[2]) Euphorion a. a. O.

chen noch 10 Jahre, dabei wissenschaftlich immer tätig. Sein bayrisches Idiotikon[1]), 'den zween grossen deutschen Sprachforschern Adelung und Fulda gewidmet', das auch viele Sprichwörter und Volkslieder enthält, hat J. A. Schmeller wiederholt benutzt. Und wenn Zaupser im Vorbericht zur Nachlese sein Werkchen eine Lieferung von Steinen zu einem künftigen Gebäude nennt, so ist es seinem großen Landsmann beschieden gewesen, den stolzen Bau in seinem 'Bayerischen Wörterbuch' aufzuführen. Am 1. Juli 1795 ist Zaupser im 49. Lebensjahre gestorben. Einen Stich nach dem Brustbilde vom Maler J. G. Edlinger findet man bei Reinhardstöttner. Nach Westenrieders Schilderung war Zaupser wohl und schlank gebaut und verriet in den sanftblauen Augen und im stets raschen Gang einen zartfühlenden und zugleich nach seinem Ziel mit Kraft hinstrebenden Mann.

---

[1]) 'Versuch eines baierischen und oberpfälzischen Idiotikons'. München (J. Lentner) 1789, 104 S. 8. Nachlese zum baierischen u. oberpf. Idiotikon, Ebenda 1789. 51. S. 8°. — In der Anmerkung zu dem Gedicht 'auf Fuldas Grab', das dem Vorbericht zur Nachlese vorangeht, heißt es: 'Als ich ihm und Herrn Adelung meinen Versuch weihte, war Fulda bereits todt. Er starb 11. December 1788'. Das Gedicht auch in der von seinem Sohne Ludwig herausgegebenen Sammlung (1818) S. 9—10. Die 'zwote und letzte Nachlese' zum Idiotikon 1794 ist als Manuskript von Ludwig Z. (a. a. O.) erwähnt und ebenso von Schmeller in der 'Vorbemerkung über Einrichtung und Gebrauch des Bayerischen Wörterbuchs' (1827).

ZU SCHILLERS 'RÄUBERN'.

Beziehungen zum bürgerlichen Drama.

Von

JOSEF WIHAN.

Schiller hat als Rezensent seiner 'Räuber' selbst sehr stark empfunden, daß 'das ganze Schauspiel in der Mitte erlahmt'. Die Tragödie des Räubers Karl ist abgeschlossen, ohne daß das tragische Geschick des Menschen Karl ins Spiel gekommen ist. Das ganze Schauspiel zerfällt infolge dieser Lücke im dramatischen Aufbau in zwei Teile, deren Verknüpfung nur sehr locker ist. Der Räuber und Rächer der Menschheit Karl ist vernichtet, sobald er die Einsicht gewinnt, daß sein Arm zu schwach ist, 'das Racheschwert der oberen Tribunale zu regieren', seinem Racheplan entsagt und entfliehen will, um seine Scham zu verbergen. Bis zu diesem Augenblick erscheint er uns als eine kraftgeniale Natur wie der politische Selbsthelfer Götz. Der Maßstab, an dem er nach dem Plane dieses Teils der Tragödie gemessen wird, liegt in ihm selbst, in seiner sittlichen und intellektuellen Kraft. Als Individuum ist er sich selbst Gesetz. Über die Rücksicht auf andere Individuen, über die Konvention setzt sich das Genie hinweg; insofern ist es frei und vermöge dieser Freiheit kann es auch hohe Kräfte entfalten und große Taten vollbringen. Diese Größe büßt aber Karl Moor ein, sobald er sich gegebenen sittlichen

Maßstäben unterwirft. In der Tat wird fast ganz unvermittelt die menschliche Gesellschaft zum Richter dessen, der selbst das höchste Richteramt über die Menschheit hat an sich reißen wollen. Es ist der Kreis der bürgerlichen Pflichten, die er verletzt hat und deren Strenge er wie mit einem Schlage fühlt. Bliebe sich der Held gleich, so müßte er in dem Augenblicke, wo er die schreckliche Überzeugung gewinnt, daß seine Kraft nicht ausreicht, seine hohen Ziele zu erreichen, das Band, das ihn an die räuberischen Verbrecher knüpft, zu zerreißen suchen. Der Gedanke des ersten Teils, folgerichtig durchgeführt, müßte zu einem heftigen Konflikte zwischen dem Entschlusse, sich von den Räubern zu trennen, und der Treue gegen den Schwur führen, den er in der Schenke an der sächsischen Grenze geleistet hat.[1])

Ginge die Katastrophe aus diesem Konflikte hervor, so bliebe die Einheit der dramatischen Handlung gewahrt; die Sphäre bliebe dieselbe, wir hätten durchaus eine Charaktertragödie großen Stils im Sinne Shakespeares vor uns.

Müssen wir aber nicht an der Aufrichtigkeit der Worte Karls irre werden oder muß es uns nicht wenigstens befremden, wenn sich Karl trotz jener schrecklichen Einsicht nach dem unvermeidlichen Kampfe mit den böhmischen Reitern von neuem durch einen leichtsinnigen Eid an die fürchterliche Gesellschaft der Räuber kettet, nur weil man ihm meldet, daß seine Genossen dreihundert Gegner erschlagen haben, während nur einer seiner Gefährten den Tod gefunden hat?

---

[1]) 'Bei dieser männlichen Rechte! schwör' ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben bis in den Tod! Den soll dieser Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt oder zurücktritt! Ein gleiches widerfahre mir von jedem unter euch, wenn ich meinen Schwur verletze!' (I 2).

Muß es uns nicht wundernehmen, wenn er diesen Eid trotz der Warnung Schweizers mit gehobener Stimme wiederholt? Hat denn jener erste, in der sächsischen Schenke geleistete Schwur seine Geltung verloren? Oder hat ihn Karl samt seiner Schar vergessen? Aber es scheint fast, als wäre der zweite Schwur notwendig, um die Handlung von neuem in Fluß zu bringen und einen tragischen Konflikt anderer Art einzuleiten. Nicht um einen Kampf Karls gegen die Räuber handelt es sich in der Folge, wie zu erwarten wäre, sondern zum Hebel der Handlung wird der Gedanke des Helden, wieder in die menschliche Gesellschaft einzutreten. Wenn er auf das Schloß seines Vaters zurückkehrt, was will er sonst als prüfen, ob für ihn noch ein Platz unter den Menschen ist? Er würde es jetzt als das höchste Glück empfinden, wenn er sich wieder in das Gefüge der bürgerlichen Gesellschaft, über die er sich früher hinweggesetzt hat, einordnen, sich ihren Gesetzen unterwerfen könnte. Der Zuschauer fühlt ganz deutlich, daß jetzt das ganze Schauspiel in eine andere Sphäre einlenkt: es ist die bürgerliche Denkweise, der jetzt das sittliche Handeln unterworfen wird; es ist die Anschauungswelt des bürgerlichen Trauerspiels, in die jetzt Karl versetzt erscheint. Nur noch einmal glaubt sich Karl zum Werkzeuge einer höheren Gerechtigkeit bestimmt, als es gilt, die Schandtaten seines Bruders zu bestrafen. Aber er kann diese Strafe gar nicht vollziehen, da Franz seiner rächenden Hand zuvorkommt, und Karl dankt dem Himmel, daß ihm dieses Amt erspart bleibt. Ja, so sehr fühlt er sich der bürgerlichen Ordnung unterworfen, daß er selbst den Weg, den diese zur Sühne gegen die Menschheit vorschreibt, betritt und sich der irdischen Gerichtsbarkeit ausliefert. Wenn der Verbrecher auch nicht auf offener Bühne gerichtet wird, so erinnert der Schluß doch sehr an den Ausgang des 'George Barnwell'.

Während also die ersten beiden Aufzüge des 'Schauspiels' im Stile der hohen Charaktertragödie gehalten sind, bewegt sich der zweite Teil in den Bahnen des bürgerlichen Trauerspiels. Und ich glaube, daß jenes Erschlaffen der Handlung in der Mitte des Stückes auf die gekennzeichnete Verschiebung des dramatischen Plans zurückzuführen ist. Nicht mit Unrecht hat Eloesser Schillers Jugenddrama in seinem Buche 'Das bürgerliche Drama' (S. 148 f.) in Betracht gezogen und erklärt: 'Trotz der Räuberromantik, trotz der Fülle realistischer Figuren steckt in den »Räubern« noch der alte Kern der ältern unrealistischen, rein moralisierenden Dramatik'. Auch Minor hatte schon auf den Zusammenhang mit dem bürgerlichen Drama hingewiesen und solche Beziehungen in den episodenhaften Szenen und untergeordneten Rollen gefunden. Aber weder Minor noch Eloesser haben unmittelbare Einflüsse des englischen bürgerlichen Trauerspiels festgestellt. Ich glaube, mit Bestimmtheit teils unmittelbare teils mittelbare Beziehungen der 'Räuber' zu Edward Moores 'Gamester' nachweisen zu können.

Allem Anscheine nach hat der Verführer Stukely des englischen Stückes einige Züge dem teuflischen Franz Moor geliehen. Wir können mit Minor den Vorläufern Franzens bei Leisewitz und Klinger begegnen und weitere Ahnen des Bösewichts in Edmund ('König Lear'), Jago ('Othello') und Richard III. (in der gleichnamigen Tragödie) sehen; aber den philosophischen Bösewicht, der sein Opfer mit weiser Berechnung zur Verzweiflung treibt, finden wir in dem dämonischen Verführer Stukely des Mooreschen Trauerspiels. Sein Lastersystem ähnelt dem Franzens: 'Fools are the natural prey of knaves; nature designed them so, when she made lambs for wolves. The laws, that fear and policy have framed, nature disclaims: she knows but two, and those are force and cunning. The nob-

ler law is force; but then there's danger in't; while cunning, like a skilful miner, works safely and unseen'. (III 1). Franz Moor: 'Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten; Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnt beim Überwältiger und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze'. (I 1). Über das Gewissen denken beide gleich: 'Conscience is weakness; fear made it, and fear maintains it. The dread of shame, inward reproaches, and fictitious burnings swell out the phantom. Nature knows none of this; her laws are freedom'. Franz Moor: 'Ehrlicher Name! — wahrhaftig eine reichhaltige Münze, mit der sich meisterlich schachern läßt, wer's versteht, sie gut auszugeben. Gewissen — o ja freilich! ein tüchtiger Lumpenmann, Sperlinge von Kirschbäumen wegzuschröcken! . . . . In der Tat, sehr lobenswürdige Anstalten, die Narren im Respekt und den Pöbel unter dem Pantoffel zu halten, damit die Gescheiten es desto bequemer haben'.

Außer ihrem Materialismus haben sie noch andere Züge gemeinsam. Trotz der scheinbaren Verachtung der Furcht sind sie die größten Feiglinge. Beide treiben ihre Opfer zur Verzweiflung, um sich ihres Vermögens zu bemächtigen, aber auch um sich in den Besitz der dem Verführten treu ergebenen Geliebten (Gattin) zu setzen; Stukely liebt die Gattin seines Freundes und will mit der Not desselben die Tugend seiner Frau erkaufen. Er bedient sich ähnlicher Mittel wie Franz Moor, um die Treue des geliebten Weibes zum Wanken zu bringen; er sucht dadurch in Frau Beverley Mißtrauen gegen ihren Gatten zu erwecken, daß er vorgibt, Beverley habe ihre Juwelen an eine Maitresse verschenkt; in der gleichen Absicht will Franz Amalien glauben machen, daß Karl

den ihm geschenkten Diamantring durch Preisgabe an eine Metze verunehrt habe. Da beide ihre Selbstsucht verraten, entdecken Frau Beverley und Amalia den Betrug; und der Abscheu, den diese über die Bosheit äußern, reizt die schnöde Abgewiesenen zu Drohungen mit Gewalt.

Beverley selbst ist ein ursprünglich edler Charakter wie Karl Moor, eine liebenswürdige und glänzende Erscheinung, voll Zärtlichkeit gegen seine Gattin.[1]) Er hält an der Treue gegen seinen falschen Freund fest, bis er ins Gefängnis geworfen wird. Die Reue treibt ihn dazu, sich selbst zu richten. Seine Gefühlsweichheit wird durch die Worte seines Dieners charakterisiert: 'He'd not have killed the gnat that stung him'. In ähnlicher Weise erklärt Amalia von ihrem Geliebten (IV 4): 'Nicht eine Fliege konnt' er leiden sehen'.

In Hinsicht auf die Zeichnung der weiblichen Charaktere wage ich keine Parallele zwischen dem englischen und dem deutschen Stücke zu ziehen, es sei denn, daß die Passivität und die Treue der Frau Beverley und Amaliens Beziehungspunkte bildeten. Beide sind gleich farblos und schattenhaft gezeichnet. Das Endschicksal Amaliens aber erinnert an 'Emilia Galotti'.[2])

---

[1]) Ich weise auf diese Übereinstimmung zwischen den Charakteren Beverleys und Karl Moors der Vollständigkeit halber hin, ohne behaupten zu wollen, daß Beverley das einzige oder auch nur das Hauptvorbild für Karl gewesen sei. Vielmehr glaube ich mit Clarke (Fielding und der deutsche Sturm und Drang, Dissertation, Freiburg i. B. 1897, S. 92 ff.), daß der Feuergeist Karl Moor am meisten dem lebensprühenden Helden des Fieldingschen Romans, 'Tom Jones' ähnelt. Zugleich verschweige ich nicht meine Ansicht, die ich bei einer andern Gelegenheit zu erweisen gedenke, daß Beverley selbst bereits mehrere Züge von Tom Jones erhalten hat.

[2]) Wie Emilia Galotti ihren Vater, bittet Amalia ihren Bräutigam um den Tod; als aber Karl und seine Gesellen sich weigern, ihrer Bitte zu willfahren, will sich Amalia gleich der

Der alte Daniel, für den Minor kein entsprechendes Vorbild gefunden hat,[1]) hat in seiner Anhänglichkeit an den guten, aber irregeleiteten Herrn einen Vorläufer in dem treuen Jarvis des englischen 'Gamester'. Rührend ist die Erinnerung beider an die Zeiten, wo ihre geliebten Herren noch Kinder waren, und die Erinnerung an die Versprechungen, welche diese damals gemacht haben. Jarvis: '. . . . the times that I have carried him [Beverley] in these arms! And, Jarvis, says he, when a beggar has asked charity of me, why should people be poor? You shan't be poor, Jarvis; if I were a king, nobody should be poor. Yet he is poor. And then he was so brave! Oh, he was a brave little boy!' Daniel: 'Ja, gelt, gelt? Das war noch eine Zeit? Wie manches Zuckerbrot oder Biskuit oder Makrone ich Euch hab' zugeschoben, hab' Euch immer am gernsten gehabt, und wißt Ihr noch, was Ihr mir drunten sagtet im Stall, wie ich Euch auf des alten Herrn seinen Schweißfuchsen setzte und Euch auf der großen Wiese ließ herumjagen? Daniel! sagtet Ihr, laß mich nur einen großen Mann werden, Daniel, so sollst du mein Verwalter sein und mit mir in der Kutsche fahren'. (IV 3).

Christian Friedrich Timme, der Rezensent der 'Räuber' in der Erfurter Gelehrten-Zeitung vom 24. Juli 1781, hat dem Verfasser zum Vorwurfe gemacht,[2]) daß

Heldin des Lessingschen Stückes selbst töten. Da faßt Karl Moor einen kühnen Entschluß wie Odoardo Galotti: 'Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!' — Über den Charakter Amaliens sieh Minor, a. a. O., S. 337 ff.

[1]) Nur auf Lessings Klosterbruder, auf Goethes Bruder Martin und auf Juliens Amme in Shakespeares 'Romeo und Julie', die jedoch Daniel nur entfernt ähnlich sind, hat Minor (a. a. O., S. 337) verwiesen.

[2]) Vgl. Deutsche National-Literatur, hsg. von Kürschner, 120. Band, S. XXVIII. — Julius W. Braun, Schiller und

er Franz Moor dem alten frommen Daniel, der Karl stets ergeben war, den Auftrag geben läßt, Karl zu ermorden. In dieser Hinsicht war Moore vorsichtiger. Bei ihm dingt Stukely nicht Jarvis, sondern das bisher willfährige Werkzeug seiner Schurkerei Bates, seinen ausgesprochenen Feind Lewson, der Beverley retten will, in der Nacht zu überfallen und nicht bloß ihn aus dem Wege zu räumen, sondern auch Beverley als den Mörder vor Gericht zu stellen. Bates übernimmt den Auftrag, jedoch nur zum Schein, damit sich kein anderer dafür gewinnen lasse, und vereitelt so den Plan Stukelys. Daniel gleicht in dem einen Punkte Bates: er willigt nach langem Sträuben scheinbar in den Auftrag seines Herrn und rettet so Karl, aber sonst entspricht der Figur des Bates in den 'Räubern' Hermann. Wie Bates früher die Gaunereien Stukely's unterstützt hat, dann aber, als er zur Gewalttat an seinem Wohltäter Lewson gezwungen wird, umschlägt und den Ränkeschmied selbst ins Verderben stürzt, so erfaßt auch Hermann, nachdem er den grausamen Betrug an Amalia und das schändliche Verbrechen an dem alten Moor verübt hat, Reue und er ist bemüht, seine Ruchlosigkeit wenigstens einigermaßen wieder gut zu machen. Die Sinnesänderung des Bates ist begründet, die plötzliche Reue Hermanns ist kaum motiviert.[1]) Zu den Figuren Hermanns und Daniels findet sich in der Hauptquelle Schillers, der Schubartschen Erzählung 'Zur Geschichte des menschlichen Herzens', kein Ansatz; denn der überlebende von den gedungenen Mördern, der den geretteten Edelmann um Gnade fleht, ein Geständnis ablegt und den Junker Wilhelm als den Anstifter des Überfalls bezeichnet, kann nicht in Betracht kommen.

Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen. Erste Abteilung, 1. Band, Leipzig 1882, S. 4 f.

[1]) Vgl. das Urteil Timmes, Braun, a. a. O., S. 4.

Wir haben eine ganze Reihe von Charakteren und Motiven aus dem 'Gamester' herausheben können, die augenscheinlich auf die Gestaltung der 'Räuber' Einfluß genommen haben. Einzelne Figuren fand Schiller auch in deutschen bürgerlichen Dramen, die selbst unmittelbare Abkömmlinge des 'Gamester' waren, in Brawes 'Freigeist' und in Christian Felix Weisses Lustspiel 'Amalia'; außerdem entlehnte er diesen Stücken neue Motive, die das englische Drama nicht enthält.[1]) Im 'Freigeist' ist Clerdon der Verführte, ihn will ein falscher Freund Henley nicht bloß zeitlich zugrunde richten, sondern auch der ewigen Verdammnis überliefern. Clerdon entspricht Beverley, Henley ist ein Nachkomme Stukelys.[2]) Wie Beverley durch seine Spielsucht seine Familie ins Elend stürzt, so Clerdon durch seine Schulden seinen Vater. Auch ihm steht ein treuer Diener Truworth (= Jarvis im 'Gamester') zur Seite. Der wahre Freund Lewson in Moores Trauerspiel hat bei Brawe in Clerdons Freund Granville einen Nacheiferer. Der wahre Freund (Lewson—Granville) wird von dem heuchlerischen (Stukely—Henley) zurückgedrängt und von dem verführten (Beverley—Clerdon) für den Verräter gehalten. Henley ist ein Freigeist gleich Stukely; er spottet alle Gewissensbisse Clerdons hinweg, nennt sie Vorurteile der Kindheit, Milzbeschwerung. Unter seinem Einfluß wird auch Clerdon zum Freigeist, und dieser endet durch Selbstmord. Bevor er sich aber freiwillig in die Arme

---

[1]) Die Tatsache, daß die beiden Stücke direkt unter der Einwirkung Moores stehen, hat bereits Eloesser (a. a. O., S. 34, 38) festgestellt. Daneben bleibt die Behauptung Sauers aufrecht, daß Youngs Trauerspiel 'The Revenge' den Plan des 'Freigeists' mit beeinflußt habe. (Joachim Wilhelm von Brawe, der Schüler Lessings. Quellen und Forschungen. XXX. S. 42 ff.)

[2]) Eloesser hat auch (a. a. O., S. 42) den Intriganten Franz Moor und den edlen Sünder Karl den Gestalten des Henley und des Clerdon gegenübergestellt.

des ewigen Richters wirft, ergreift ihn entsetzliche Angst vor dem göttlichen Urteilsspruche.[1]) Das Ende des Gottesleugners Franz ist bei Schiller in ähnlicher Weise geschildert wie bei Brawe. Auch Franz ruft in seiner seelischen Pein 'Zernichtung!' auf sich herab, bevor er sich selbst den Tod gibt. Der 'Gamester' kann hiefür nicht vorbildlich gewesen sein, denn Stukely fühlt nicht jene furchtbaren Seelenqualen.

Ein anderes Motiv, das sich gleichfalls nicht bei Moore findet, hat Schiller aus der 'Amalia' von Christian Felix Weisse entlehnt. Amalia nähert sich in Mannskleidern unter dem Namen Manley ihrem früheren Geliebten Freemann, der sie treulos verlassen hat, an dem sie aber noch immer in Liebe hängt; sie will prüfen, ob die neue Geliebte, mit der er gemeinsam lebt, auch seiner würdig sei. Gewinnt sie diese Überzeugung, so will sie auf ihn für immer verzichten und sein Glück nicht stören. Freemann nimmt an dem Geschicke des vermeintlichen Fremden außergewöhnlichen Anteil;[2]) er fühlt sich zu ihm hingezogen, seine

---

[1]) 'Das Leben ist eine Hölle, und der Tod auch. — Doch vielleicht ist der Tod Vernichtung. — Eitler Trost! Dieses klopfende Herz, diese Angst, dieser Schauer, alles widerspricht dir. Ich empfinde es, daß ich zu ewigen Martern geschaffen bin, daß ein ewiger Richter — — Wehe mir! ich sehe ihn kommen — — ja, ich trüge mich nicht, diese furchtbare Herrlichkeit, dieser verzehrende Glanz, dies Entsetzen der Natur verkündigt ihn. Wohin entflieh ich? Unwiderstehliche Schrecknisse rauschen vor ihm her. Seine Blicke sind Tod. Flammen und Ungewitter toben auf allen Seiten um mich her. — Itzt gebeut er dem Verderben, mich zu schlagen — — Itzt ergreift mich sein Donner — — o Erde, decke mich vor ihm! O Vernichtung, komm über mich!' (V 3).

[2]) Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter. 77. Teil. Weißens Lustspiele. Karlsruhe, 1778, S. 147: 'Manley liegt mir noch mehr als andere Menschen am Herzen. Ich fühle etwas für ihn — — seine Gesichtsbildung — — ich habe vormals eine Person gekannt, vielleicht geliebt, an die mich seine Züge immer wieder erinnern!'

Erscheinung ruft in ihm beständig das Bild seiner früheren Geliebten wach. Darum will er Manley vor dem Abgrunde bewahren, welcher diesem nach Freemanns Meinung unfehlbar droht. Amalia entsagt auch schließlich, nachdem sie die Überzeugung gewonnen hat, daß sie durch ihre Ansprüche das Glück der beiden stören würde.

Dasselbe Motiv hat Schiller seinen männlichen Helden Karl gegen Amalia ausspielen lassen. Karl, der sich durch die Erzählung Kosinskys plötzlich wieder an seine Braut erinnert fühlt, will Amalia wiedersehen, um sich zu überzeugen, ob sie auch noch seiner Liebe gedenke; vielleicht hegt er sogar den kühnen Gedanken, sich mit ihr wieder zur vereinigen, wenn sie an seiner Seite noch glücklich sein könnte. Er führt sich bei ihr gleichfalls unter falschem Namen als Graf von Brand ein und Amalia faßt zu ihm eine unüberwindliche Neigung, die ihr strafbar erscheint. Sie entschließt sich, jede Begegnung mit ihm zu meiden, wie Freemann den Manley hinweg wünscht; und wie Weisses Amalia entsagt, so flieht Karl Moor, um die Unschuld der Geliebten nicht um ihr Glück zu bringen.

Dieses aus Weisses Lustspiel entlehnte Motiv hat eine kleine Unwahrscheinlichkeit in die Dichtung Schillers gebracht, welche Richard Weltrich (Friedrich Schiller, Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke, 1. Band, Stuttgart 1899, S. 373) mit den Worten charakterisiert hat: 'Welches Mädchen würde den Geliebten, der hier nicht einmal in entstellender Verkleidung kommt, nicht wieder erkennen an Gestalt, Blick des Auges, am Klang der Worte und an seinen Küssen!'

S. 148 f.: 'Sein Anblick machet mir allezeit Vorwürfe: Tag und Nacht sehe ich sie vor mir, seit ich ihn gesehen: auch dies ist eine Ursache, warum ich seine Entfernung wünschte. Meine Pflicht verbindet mich, sie aus dem Gedächtnisse zu vertilgen'.

Der Charakter der Heldin des Weisseschen Stückes, dessen Handlung nur infolge der unerschöpflichen Großmut Amaliens eine glückliche Lösung findet, hat auf die Amalia des Schillerschen Dramas keinen Einfluß ausgeübt.

Schätzen wir die Einwirkung des bürgerlichen Trauerspiels auf die 'Räuber' nach ihrem ästhetischen Werte ab, so müssen wir zwar zugeben, daß durch sie das Jugenddrama Schillers um einige rührende oder ergreifende Szenen bereichert worden ist, aber im ganzen muß der Einfluss als nachteilig bezeichnet werden. Daß Schiller den Intriganten aus der bürgerlichen Tragödie zum Schaden des Stückes in das kraftgeniale Drama herübergenommen hat, ist bereits von Minor scharf hervorgehoben worden.[1] Das Schauspiel wird dadurch nicht nur zu einem Intrigenstück herabgewürdigt, sondern die Gestalt des Hauptthelden wird auch zu sehr aus dem Mittelpunkte des Interesses gerückt. Das wird ganz besonders in den Schlußszenen empfunden. Der Gegensatz zwischen den beiden Brüdern spitzt sich außerdem zu sehr auf den Gegensatz zwischen Gut und Böse, von Tugend und Laster zu. Franz wird fast zu einer bloßen Kontrastfigur. Das plötzliche, fast gar nicht motivierte Mitleid Hermanns mit Amalia und dem greisen Moor, der alte Daniel als Vertrauensmann Franzens, die Begegnung Amaliens mit dem vermeintlichen Grafen von Brand bedeuten, wenn sie auch rührende Situationen herbeiführen, doch auch Mängel, die mehr oder weniger durch die Einwirkung des bürgerlichen Trauerspiels bedingt sind. Jedoch auch der künstlerische Aufbau wird in der empfindlichsten Weise gestört; es leidet der ganze Geist der Dichtung. Schiller plante eine Tragödie hohen Stiles, ein shakespearisierendes Charakterdrama im Sinne

[1] A. a. O., S. 342. Minor verweist aber auf Marinelli, nicht auf Stukeley oder Henley.

des 'Götz'. Aber der Einfluß des bürgerlichen Trauerspiels gewinnt etwa von der Mitte ab immer mehr die Oberhand. Man fühlt, daß die Atmosphäre, in die alles Geschehen nunmehr versetzt erscheint, eine andere ist; daß alle Verhältnisse in kleineren Maßstäben gezeichnet und in einen engeren Kreis, den Kreis der Familie, zusammengedrängt werden; daß der Gesichtswinkel, unter dem die Welt betrachtet wird, der Anschauungsweise des Durchschnittsbürgertums angepaßt ist: der Held steckt seine Ziele viel niedriger; er steigt aus einer höheren in eine tiefere Sphäre herab; dachte er früher daran, die Welt aus ihren Angeln zu heben und ein starkes und glückliches Zeitalter heraufzuführen, so denkt er jetzt nur an seine persönliche Beglückung inmitten der von ihm bisher verachteten Menschheit. Der Träger einer hohen Idee ist zu einem empfindsamen Liebhaber, der Himmelsstürmer zu einem kraftlosen Alltagsmenschen geworden.

GOETHES REINEKE FUCHS IN ČECHISCHER BEARBEITUNG.

Von

JOHANN KREJČÍ.

In der deutschen Literaturgeschichte hat die čechische Bearbeitung des Goetheschen Reineke Fuchs bisher keine Beachtung gefunden; sie ist weder bei Goedeke verzeichnet noch wird sie in der dankenswerten Zusammenstellung von čechischen Übersetzungen Goethescher Gedichte in Ernst Kraus' Buche 'Goethe a Čechy' angeführt. Doch ist das leicht zu erklären. Das Gedicht war selbst für die čechische Literatur so gut wie vergessen; erst neuerdings wurde es durch einen Neudruck einigermaßen aufgefrischt. Außerdem hat dasselbe eine Provenienz, welche den eigentlichen Sachverhalt nicht gleich erkennen lässt, vielmehr irreführen kann und nicht ohne Interesse ist.

Es handelt sich um das im Jahre 1845 in Leipzig erschienene Gedicht 'Ferina Lišák z Kuliferdy a na Klukově čili kratičká historie zlopověstných kousků starého Reineke'. Als Verfasser ist Dr. J. P. Jordan unterzeichnet.

In Jungmanns Geschichte der čechischen Literatur (2. Ausg. 1849), deren bibliographischen Wert man je länger je mehr schätzen lernt, findet man S. 403 ff.

(Nro 585) folgende Notiz: 'Es ist eine freie Übersetzung des altdeutschen Gedichtes, welches Goethe in Hexametern überarbeitet hat'. Schon das ist ein Irrtum. Denn in der (literaturhistorisch recht dürftigen) Einleitung beruft sich der čechische Verfasser nicht auf das altdeutsche Epos, sondern direkt auf Goethe (S. II). Allerdings nur in betreff der Reihenfolge und Einteilung seiner Bearbeitung; im übrigen sei er selbständig verfahren.

Also auf sein Verhältnis zu Goethe hin ist das čechische Gedicht zu prüfen. Allein damit ist die Sache noch nicht abgetan. Man wird von dem Dichter noch vor eine andere Aufgabe gestellt. Er fügt nämlich gleich unter dem Titel hinzu, sein Gedicht sei 'nach vielen slavischen Handschriften herausgegeben'. Dasselbe wird noch in der Einleitung ausdrücklich wiederholt, wo wir (l. c.) von einer 'Auswahl slavischer Übersetzungen' lesen. Welche sind nun diese slavischen Quellen und wo sind sie zu finden? Haben wir es vielleicht mit einer Verknüpfung germanischer und slavischer Elemente zu tun?

Die Antwort lautet kurz: es gibt keine slavischen Quellen für den Rynke de Vos, weder gedruckte noch handschriftliche. Woher also und wozu der besagte Zusatz? Er dürfte folgendermaßen zu erklären sein.

Der Dichter betont einmal ausdrücklich,[1]) eine selbständige Bearbeitung und Anpassung der Fuchssage kenne auch die čechische Literatur. Da liegt die Vermutung nahe, daß man durch jenen Zusatz die Originalität mit Nachdruck hervorheben wollte und eine Art Mystifikation nicht scheute, deren die čechische Literatur bekanntermaßen berüchtigte Beispiele aufweist und welche ihren Grund in mißverstandenem

[1]) Vgl. Časopis Matice Moravské XIII, S. 119.

Nationalismus und in übertriebener Rivalität mit der deutschen Literatur haben.

Ferner ist folgender Umstand in Betracht zu ziehen. Das Gedicht war in Österreich nicht unterzubringen.[1] Es ist sogar, auch nachdem es in Leipzig gedruckt worden, pseudonym erschienen, unter dem bereits erwähnten Namen eines gut bekannten Schriftstellers.[2] Sein eigentlicher Dichter ist Matthäus Franz Klácel (1808—1882), freigesinnter Augustinermönch in Brünn und Professor der Mathematik und Philosophie, der, wegen seines Hegelianismus und eifrigen Patriotismus seines Amtes entsetzt (1844), einige Jahre später nach Amerika entfloh (1869) und in Belle Plaine starb. Das Gedicht enthält in der Tat scharf satirische Stellen, vor allem gegen den Klerus und die politischen Zustände gerichtet, so daß sie die österreichische Zensur kaum freigegeben hätte. Um nun die Aufmerksamkeit davon abzulenken, ließ man das Gedicht in Deutschland pseudonym und mit besagtem Zusatz erscheinen, auf die Gefahr hin, daß gerade dadurch die satirische Schärfe bedeutend abgestumpft und das Aktuelle abgeschwächt werde. Das Wort herausgegeben ist dabei nicht ohne Wichtigkeit.

Mag nun der eine oder der andere Grund oder alle beide maßgebend gewesen sein, der Zusatz ist literarhistorisch nur insofern berechtigt, als durch ihn gleich im Titel angedeutet wird, einzelnes sei ins Slavische versetzt, richtiger gesagt čechischen Zuständen

---

[1]) Vgl. Světozor 1887, S. 587 (Klácels Briefe vom 6./12 und 9./5 1839).

[2]) Johann Peter Jordan (1818—1891) war Professor der slavischen Sprachen an der Leipziger Universität und Herausgeber der Leipziger Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft. Er bemühte sich eifrig um die Lausitzer Literatur.

angepaßt. Und wenn man dieses verfolgt, ergibt sich das eigentliche Verhältnis der čechischen Bearbeitung zu Goethe.

Denn nur um das Verhältnis zu Goethe kann es sich handeln. Die Goethesche Dichtung war wirklich die Vorlage der čechischen. Brandl behauptet zwar,[1]) der čechische Dichter habe alle seine Vorgänger benutzt: eine Behauptung, die völlig unbegründet ist. Kabelík berührt auch sein Verhältnis zu Soltau. Er behauptet,[2]) das Gedicht Klácels sei sowohl durch Goethe als auch durch Soltau beeinflußt worden, ohne jedoch auf das Verhältnis näher einzugehen. Hier verhält sich die Sache also: Von einer Beeinflussung durch die Soltausche Bearbeitung in sachlicher Beziehung kann keine Rede sein. Die čechisch bearbeiteten Partien decken sich vollständig mit Goethe, indem auch bei Klácel fehlt, was bei Goethe gegenüber Soltau (wie die Einleitung zu der im VII. Gesange erzählten Geschichte), und einige Namen (wie Rapiamus, Lupardus) aus Goethe herübergenommen werden, welche bei Soltau anders lauten. Doch hat Klácel das Soltausche Gedicht (Ausgabe 1803) sicher gekannt. Denn die in der Einleitung zitierten Verse vom Zwecke der Dichtung (Und damit haben wir gelehrt usw.) sind wörtlich aus Soltau genommen, nicht aus dem 'alten' Dichter. Auch dürfte der Soltausche Knüttelvers auf die Wahl des — übrigens recht unregelmäßig gehandhabten — Versmaßes (vier- und fünffüßiger Trochaeus) bei Klácel gewirkt haben. Und noch in einer Beziehung konnte Soltau vorbildlich sein. Er versucht (in seiner Einleitung IV ff.) Gründe anzuführen, mit welchen er entscheiden will, ob der eigentliche Verfasser der plattdeutschen Übersetzung wirklich Hinrek van Alkmar

[1]) Časopis Matice Moravské XIII, S. 119.

[2]) In der Einleitung zu seiner Ausgabe in der Světová knihovna (Bibliothek der Weltliteratur) S. X.

geheißen habe, wie er sich in der Ausgabe von 1498 nennt, oder ob Nicolaus Baumann in Meklenburg sich diesen Namen nur beilegte, um sich nicht selbst als den Verfasser zu nennen. Soltau ist aus geographischen und topographischen Gründen überzeugt, der Verfasser habe 'den Stoff zu seiner Fabel im Jülichschen gesammelt und in jenen Gegenden gelebt'. Das konnte sich der čechische Bearbeiter für seine slavisierende Tendenz zurecht gelegt haben. Denn sein Verfahren ist ganz analog. Sein Gedicht erscheint unter anderem Namen, wird sogar 'herausgegeben'; er wählt slavische Orts- und Städtenamen (wie Prag, Moskau, Agram, Belgrad u. a. m.), redet von der Kenntnis slavischer Sprachen und lokalisiert dadurch gewissermaßen den Stoff ins Slavische. Vgl. namentlich III, 623 ff., IV, 351 ff., V, 31, 389, VI, 379, VIII, 104, 125. Dabei ist er z. B. unkritisch genug, den Schatz Emmerichs beizubehalten, ohne den germanischen Namen aufzugeben, obzwar gleich darauf von Rußland die Rede ist. (V, 12, 37.)

In Bezug auf das Verhältnis zur Goetheschen Dichtung ist folgendes hervorzuheben. Das čechische Gedicht besteht aus zwölf Gesängen, wie bei Goethe. Der Inhalt derselben deckt sich, wie schon bemerkt wurde, im großen und ganzen vollständig mit Goethe. Auch die Reihenfolge der erzählten Begebenheiten ist beibehalten; es ist eine belanglose Ausnahme, wenn der Schluß des IX. Gesanges bei Goethe den Anfang des X. Gesanges bei Klácel bildet, oder wenn hie und da ein Hysteron zum Proteron wird, wie G. VIII, 177 ff. > Kl. VIII, 200 ff. und am Schluß des X. Gesanges. Auch verschlägt es wenig, wenn einzelnes strikter, anderes ausführlicher dargestellt wird, wie G. III, 160 ff. > Kl. III, 331 ff., G. III, 268 > Kl. III, 550 ff., G. IV, 215 ff. > Kl. IV, 355 ff., Anfang des V. Gesanges, Schluß des VIII. u. a. m.,

oder wenn z. B. statt des Pfarrers der Müller genannt wird (G. III, 346 > Kl. III, 622).

Von weggelassenen Partien größeren Umfangs sind anzuführen G. X, 124—152, 187—218, XI, 34—52, 132—320, 365—372, XII, 26—36, 100—115. Nur in zwei Fällen hat der čechische Bearbeiter das Weggelassene durch Eigenes ersetzt. G. X, 124 ff., wo eine ziemlich unsanfte Geschichte vom verlorenen Paradies erzählt wird, und XI, 132 ff., wo eine philosophische Betrachtung über das Leben und zeitgenössische Zustände eingeflochten ist. Für die Weglassung einzelner Partien werden kaum andere Gründe maßgebend gewesen sein als eine gewisse Eile, die man in den Schlußgesängen überhaupt wahrnimmt.

Diese letzteren sind für Klácels Verfahren besonders charakteristisch: sie beweisen seine Vorliebe für Reflexion und philosophische Sentenzen, die man in seiner Bearbeitung sehr zahlreich vorfindet und welche nicht durchwegs Gemeinplätze sind, sondern heftige satirische Angriffe gegen die heimischen politischen Zustände und gegen den Klerus. In letzterer Beziehung wurde sogar persönlicher Ingrimm konstatiert;[1] trotzdem können derartige Stellen nicht *direkt* das Recht der Selbständigkeit beanspruchen, da ja bekanntlich auch Goethes Dichtung gegen den Klerus scharf zu Felde zieht. Dagegen ist Klácel dort völlig selbständig und zugleich am kühnsten, wo seine Satire die pädagogische Verkehrtheit seiner Zeit geißelt und für das Recht der čechischen Muttersprache eintritt (XI, 176 ff.). Auch das gehört ihm allein an, wenn er heikle, sinnliche Momente gar gerne unterstreicht, ohne im Ausdruck gerade wählerisch zu sein; was bei Goethe nur angedeutet oder leicht berührt wird, erscheint

---

[1]) Brandl l. c.

in der čechischen Bearbeitung vergröbert (vgl. namentlich III, 186, 235 ff., 281, V, 75, VI, 499, XII, 287 ff., 590.). In formaler Hinsicht steht sie überhaupt nicht hoch.[1])

---

[1]) Zum Schluss noch eine Bemerkung. Kabelík bezeichnet seinen Neudruck als die zweite Ausgabe. Das ist nicht richtig. Soviel ich gefunden habe, soll derselbe als die vierte bezeichnet werden. Denn die zweite Ausgabe erschien bereits im Jahre 1848 in der slavischen Buchhandlung zu Leipzig, mit zwölf Abbildungen von Wilhelm Storc. Die dritte folgte — fälschlich als die zweite bezeichnet — im Jahre 1867 bei Tempsky in Prag.

WINCKELMANNSCHE ANREGUNGEN BEI SCHILLER.

Von

EDUARD CASTLE.

Winckelmanns Name begegnet bei Schiller nicht gerade oft und an der Hauptstelle (in dem Brief an Goethe vom 7. Juli 1797) wird mit einem gewissen Selbstgefühl und im Ton der Überlegenheit 'der Winckelmannische und Lessingische Begriff' der Schönheit abgetan: man sei in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen, habe den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung bezogen; 'möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen'.

Wie dies gemeint sei, erklärt Schiller ein paar Wochen später (14. September 1797) selbst. Der Poet und der Künstler muß sich über das Wirkliche erheben und innerhalb des Sinnlichen stehen bleiben. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird

idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch: oder will er und muß er, durch seine Natur genötigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.

Goethe stimmt zu, scheidet in seiner Einleitung zu den 'Propyläen' und in dem Aufsatz über 'Laokoon' scharf Kunstwahrheit von Naturwirklichkeit, lehrt, gleichsam mit Schillerschen Begriffen denkend, daß nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel wahre Kunst entspringen kann, die im Stil gegenüber der Manier sich zeigt und Kunstwahrheit, Schönheit und Vollendung als Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks erfüllt; das Charakteristische liege zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde, das höchste Ziel der Kunst sei die Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Dabei bleiben Schiller wie Goethen der Wert der alten Muster unbestritten: denn die schwierigste Operation, die Reduktion empirischer Formen auf ästhetische, ist hier bereits vollzogen, und wir erhalten aus ihnen, nach einem tiefen Studium, über das Geschäft jener Reduktion selbst Winke.

Hier kann auch Winckelmann als zuverlässiger Führer dienen. Wenn er in der 'Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst' anleitet, anfänglich über das, was sich durch Fleiß und Arbeit anpreiset, hinwegzusehen, aber aufmerksam zu sein auf das, was der Verstand hervorgebracht hat; wenn er dementsprechend in der 'Beschreibung des Torso' erklärt, die Vorstellung einer jeden Natur sollte zwei Teile haben, den ersten in Absicht des Ideals (der Idee, die dem Künstler vorgeschwebt hat), den andern nach der Kunst (Technik), so nimmt der sentimentalische Dichterphilo-

soph diese ihm gemäßen Gedanken unverändert in seine Kunstlehre auf:

'Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Tatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element'.

(Das Ideal und das Leben.)

Namentlich, was jeweilen über das Ideal gesagt wird, deckt sich im wesentlichen mit der Verdeutlichung jener Reduktion, die Schiller bei der ästhetischen Bewältigung des Stoffes als das Hauptgeschäft des Künstlers ansieht.

Schon der Brief eines reisenden Dänen über den 'Antikensaal zu Mannheim' im ersten Heft der 'Rheinischen Thalia' (1785) setzt Vertrautheit mit Winckelmanns kunstgeschichtlichen Schriften voraus, und man darf wohl sagen, durch diese Lektüre, durch die sinnliche Berührung der Abgüsse mit Auge oder Hand, noch mehr durch einen Akt innerer Intuition verlebendigt sich Schiller die Antike: die hochgepriesenen Statuen vom vatikanischen Belvedere, der Torso, Laokoon, Apollo, stehen auf einmal leibhaft, greifbar, wirksam vor seiner Seele, die sie erfaßt und nimmer losläßt, freilich in jener Gestalt und Deutung, die der Vermittler Winckelmann ihnen gibt.[1])

'Laokoon ist eine Statue im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln suchet; ... sein Gesicht ist klagend; ... seine Augen sind nach der höhern Hilfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmut, und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischet, welcher mit

[1]) Ins einzeln gehende Nachweise bei O. F. Walzel, Schiller und die bildende Kunst: Marbacher Schillerbuch 1 (1905), S. 42 ff.

einer Regung von Unmut, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt ... Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereiniget, mit großer Weisheit gebildet ... Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Übel zu entrinnen'.

Das Bild wirkt zurück auf die Übersetzung der Verse Vergils (Die Zerstörung von Troja, Str. 37: 'Er steht bewegungslos, Geklemmt von ihres [der Schlangen] Leibes Reifen') und diese wieder (Str. 38: 'Des Schmerzens Höllenqual durchdringt der Wolken Schoß mit berstendem Geheule') vereinigen sich mit dem Bilde zu der Allegorie:

'Wenn der Menschheit Leiden euch umfangen,
Wenn Laokoon der Schlangen
Sich erwehrt mit namenlosem Schmerz,
Da empöre sich der Mensch! Es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!'

(Das Ideal und das Leben.)

Ja selbst Max Piccolomini, dem Kind des Lagers, gibt im höchsten Seelenschmerz der Trennung von der Geliebten die Erinnerung an Laokoon noch den Vergleich ein (Wallensteins Tod 2137 f.):

'Warum muß
Der Väter Doppelschuld und Freveltat
Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?'

Noch stärker hat die Beschreibung des Torso im Belvedere Schiller gepackt.

'Dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, in welches die Kunst ihre äußersten Kräfte gewandt hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen: so wie von einer prächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Ästen entblößet worden, nur der Stamm allein übrig geblieben ist, so gemißhandelt und verstümmelt sitzet das Bild des Helden; Kopf, Arme und Beine und das oberste der Brust fehlen. Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben er-

blicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest'.

Nicht anders schreibt Schiller über Goethes Faustfragment (29. November 1794):

'Ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Szenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den besten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin atmet, so weit als möglich verfolgen'.

Das Bildwerk stellt Herkules dar

'wie mitten in allen seinen Unternehmungen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar. Da, wo die Dichter aufgehöret haben, hat der Künstler angefangen: jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählet worden; dieser aber zeiget uns denselben in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat ... In jedem Teile dieses Körpers offenbaret sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man siehet, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat ... Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Taten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführet, und in diesem Sturze ist ein Denkmal derselben, welches ihm keine Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet: der Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden gibt keinen Gedanken von Gewalttätigkeit und ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist; der Mann, welcher sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größesten Gefährlichkeiten ausgesetzet, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe geschaffet. In diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheinet den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem

Berge Öta von den Schlacken der Menschheit gereiniget worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert. So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Jole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben: denn er ist ohne Bedürfnis menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellet. Es sind keine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein'.

Diese mit edlem Anstand vorgetragene, enthusiastische Beschreibung Winckelmanns lautet, wie man leicht erkennen wird, fast Zug um Zug in Schillers rhetorisches Pathos übersetzt:

'Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal'.

(Das Ideal und das Leben.)

Die einzige Veränderung, die Schiller an Winckelmanns Rhapsodie vornahm, war, daß er der plastischen Ruhe Bewegung, dem Helden einen großartigen Zug und Flug nach aufwärts mitteilte.

Immer klarer ward es ihm jetzt aber auch, daß man von dem Dichter, der sich doch an die Einbildungskraft wendet und sie durch die durchgängige Bestimmtheit seiner Formen beherrschen soll, bestimmte und für die Anschauung bestimmte Formen erwarte, daß die Dichtung nicht musikalisch, sondern plastisch wirken solle, daß Ernst, Kraft, Schwung, Tiefe der Abstraktion nicht entschädigen für den Mangel individueller Wahrheit und Lebendigkeit. Darum erkannte er selbst die 'Elegie' (den 'Spaziergang') als weit dem 'Reich der Schatten' ('Ideal und Leben') überlegen an, bezeichnete dieses als bloßes Lehrgedicht, dessen Inhalt nicht poetisch genug ausgeführt sei. Hätten sich die Bilder hier ähnlich fest und plastisch gestaltet wie dort, so wäre es in gewissem Sinn ein Maximum gewesen: ein didaktisches Gedicht, welches den Begriff, den es bearbeitet, rein und vollständig entweder bis zur Individualität herab oder bis zur Idee hinauf geführt hätte; indessen wird, wie gewöhnlich, zwischen beiden nur abgewechselt, während der abstrakte Begriff herrscht, und der Einbildungskraft, welche auf dem poetischen Felde zu gebieten haben soll, bloß verstattet wird, den Verstand zu bedienen.[1])

Noch deutlicher hat Goethe ausgesprochen (Spr. in Pr. 363), was Schiller, der strengste Selbstkritiker, hier als seinen Mangel fühlt. Schiller sucht zu häufig zum Allgemeinen das Besondere, bietet Allegorien, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt. Die eigentliche Natur der Poesie ist aber das Symbolische: sie soll im Besonderen das Allgemeine schauen, ein Besonderes aussprechen, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das All-

---

[1]) Vgl. den Brief an W. v. Humboldt vom 29. November 1795 und 'Über naive und sentimentalische Dichtung' (Schillers Werke, hsg. von Bellermann VIII, 353 f.).

gemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. Schillers Gedichte geben mehr Rhetorik als Poesie, mehr Manier als Stil.

Aber wer wie er rastlos fortschritt in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil, konnte sich der nicht auch aufgeben, seine Kräfte zu steigern, bis sie das höchste, schwierigste Problem gelöst hätten? sollte der verzweifeln, daß es ihm gelingen werde, ohne Beihilfe des Pathos das Ideal der Schönheit ganz, in völliger Reinheit zu verfolgen, objektiv zu individualisieren, einen hohen, ja den höchsten poetischen Effekt hervorzubringen und dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst zu triumphieren?

Es galt, das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet, als erreicht darzustellen — in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung — es galt, uns vorwärts zu führen zur Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnet, die den Überwinder beglückt; den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium zu geleiten — es galt, den Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur darzustellen: da ist aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale vollkommen aufgehoben, und mit demselben hört auch aller Streit der Empfindungen auf. Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtung, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit – eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens be-

gleitet wird. Aber eben darum, weil aller Widerstand hinwegfällt, wäre es hier schwierig, die Bewegung hervorzubringen, ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt. Die höchste Einheit muß sein, aber sie darf der Mannigfaltigkeit nichts nehmen; das Gemüt muß befriedigt werden, aber ohne daß das Streben darum aufhöre.

Als Schiller in der Abhandlung 'Über naive und sentimentalische Dichtung' (VIII, 374 f.) dieses Ideal der Idylle entwarf, hatte er den Stoff, den er so gestalten wollte, schon gefunden — oder vielmehr, er fand an einem Stoff die Reduktion der empirischen Form auf diese ästhetische bereits vollzogen: eben an dem Torso, über dessen völlige Idealität Winckelmann keinen Zweifel gelassen hatte.

'Das Reich der Schatten' hatte mit der Vergötterung des Herkules aufgehört; hier war fortzufahren: aber darstellend und nicht lehrend, die Befolgung der Regeln in einem einzelnen Falle, nicht die Regeln selbst gebend. Dort war Herkules in den Olymp eingetreten; nun mußte seine Vermählung mit der Hebe sich anschließen; über diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten; denn der Dichter darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Übertritt des Menschen in den Gott würde die Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules an die Menschheit angeknüpft; auch wird durch ihn eine Bewegung in das Gemälde gebracht. 'Denken Sie sich den Genuß, lieber Freund', schreibt Schiller ganz begeistert an Humboldt (29. November 1795), 'in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen — mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe — wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine

Szene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüt nur erst ganz frei und von allem Unrat der Wirklichkeit recht reingewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen Teil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden. Fragen Sie mich aber nach nichts. Ich habe bloß noch ganz schwankende Bilder davon, und nur hie und da einzelne Züge. Ein langes Studieren und Streben muß mich erst lehren, ob etwas Festes, Plastisches daraus werden kann'.

Es ist nichts daraus geworden; der Plan trat hinter anderen, leichter auszuführenden zurück und tauchte schließlich völlig unter. Schiller wird kaum überrascht gewesen sein, da er die Unmöglichkeit der Lösung jener Aufgabe erkannte; hatte er doch schon in der Abhandlung 'Über naive und sentimentalische Dichtung' die Alternative gestellt (VIII, 373): 'In der Idylle wie in allen andern poetischen Gattungen muß man einmal für allemal zwischen der Individualität und der Idealität eine Wahl treffen; denn beiden Foderungen zugleich Genüge leisten wollen, ist, solange man nicht am Ziel der Vollkommenheit stehet, der sicherste Weg, beide zugleich zu verfehlen'. Nachdem Goethe in 'Hermann und Dorothea' den Weg gewiesen hatte, bei aller Widerspenstigkeit des modernen Stoffes mit den Griechen auf ihrem eigenen Felde zu ringen, führte Schiller in derselben Art 'Das Lied von der Glocke' aus, dessen Idee er ungefähr gleichzeitig mit jener 'Vermählung des Herkules' empfangen hatte: wenn man will, kann man dort das Ideal der Idylle erfüllt oder doch wenigstens der Erfüllung nahe gebracht sehen, das er hier angestrebt hatte.

Warum aber erwies sich die Aufgabe, das Ideal des Plastikers ins Poetische zu übertragen, als unlös-

lich? Schillers kurze Bemerkungen, wie er den Stoff behandeln wollte, geben hierüber genügend Aufschluß. Die Ausdeutung Winckelmanns hatte sich ihm nicht zu einer plastischen Gestalt verdichtet, sondern er setzte sie ins Malerische um, verwandelte den Stil des Apollonius in die Manier eines Rubens: gewissermaßen ein Schulbeispiel für die von den Romantikern behauptete Neigung des modernen Dichters zum Pittoresken.

Wir wollen uns an dieser Stelle jedes weiteren Seitenblickes enthalten, weshalb die Winckelmannsche Richtung unserer Klassiker auch für die bildende Kunst unfruchtbar geblieben ist. Nur eines sei noch bemerkt: so oft Schillers Absicht wieder aufgenommen wird, gleitet die Ausführung nach derselben Richtung ab. Goethes 'Pandora', ebenfalls durch antike Plastiken mitangeregt, wird geradeso zum Bühnenbild, zur klassisch-romantischen Phantasmagorie wie die Vermählung Fausts mit Helena. Da vereinen sich die Fluten des Lichts mit der plastischen Pose, die Kraft des Wortes mit dem Schmelz der Töne, um den erhöhten Zustand des Gemütes hervorzubringen, der das Ideal des Schönen in seiner Reinheit aufnehmen läßt. Da lauschen Phorkyas wie der Chor gefangener Trojanerinnen und künden im Wechselgesang höchster Kunst Offenbarung:

'Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei!
Eurer Götter alt Gemenge
Laßt es hin, es ist vorbei.

Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Bist du, fürchterliches Wesen,
Diesem Schmeichelton geneigt,
Fühlen wir, als frisch genesen,
Uns zur Tränenlust erweicht.

Laß der Sonne Glanz verschwinden,
Wenn es in der Seele tagt,
Wir im eignen Herzen finden,
Was die ganze Welt versagt'.

WILHELM SCHLEGEL UND GEORG JOACHIM GÖSCHEN.

STUDIE

von

OSKAR F. WALZEL.

Hochverehrter Herr Hofrat!

Vor etwa zwanzig Jahren habe ich auf meiner ersten Ausfahrt nach Norddeutschland bei Ihnen vorgesprochen. Damals berichteten Sie dem jugendlichen Anfänger von den persönlichen Beziehungen, die Sie einst mit den Münchner Romantikern verbunden hatten, und stellten ihm aus frischer Erinnerung in lebensvollen Bildern romantisches Fühlen vors Auge. Von Prag zog ich nach der Metropole der Romantik weiter, in der ich jetzt mein Heim aufgeschlagen habe. Und in den stimmungsvollen Räumen des japanischen Palais durfte ich dank der zuvorkommenden Güte Franz Schnorrs von Carolsfeld die reichen Schätze von Wilhelm Schlegels Nachlaß mustern. Schon in jenen Tagen war durch Schnorrs Umsicht der Sammlung der Briefe an Wilhelm Schlegel, die aus Eduard Böckings Besitz in den der kgl. öffentlichen Bibliothek übergegangen war, eine beträchtliche Anzahl Briefe von und an Wilhelm Schlegel angegliedert worden. Als ich nach langer Unterbrechung jetzt wieder Umschau nach

diesen Supplementen hielt, fand ich zu meiner Freude, daß sie inzwischen eine stattliche Vermehrung erfahren haben und nunmehr, nach alphabetischer Reihenfolge sauber in Kapseln eingeordnet, bequem und handlich der Benützung sich darbieten.

Mit der Liberalität, die vor allem durch Schnorr ein Ruhmestitel der kgl. öffentlichen Bibliothek geworden ist, gestattete mir sein Nachfolger, Herr Oberregierungsrat Dr. H. Ermisch, diese Papiere zu benutzen; ich greife die Briefschaften heraus, die sich auf Wilhelm Schlegels Verkehr mit dem Leipziger Buchhändler Georg Joachim Göschen, dem Verleger Schillers, beziehen. Dieser Teil der Supplemente umfaßt 27 Briefe von Wilhelm Schlegel; hinzu kommt ein Schreiben von Wilhelm und Caroline Schlegel an Göschen v. 9. August 1795, das dem Böckingschen Briefkorpus angehört, von A. Klette indes übersehen und nicht in sein 'Verzeichniß der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Briefsammlung' (Bonn 1868) aufgenommen worden ist. Mehrfach hat man die Briefe verwertet; Abdrucke ganzer Schreiben oder einzelner Stellen sind da und dort verstreut. Zuletzt hat G. J. Göschens Enkel Viscount G. J. Goschen in seinem pietätvollen Werke 'The life and times of Georg Joachim Goschen publisher and printer of Leipzig 1752—1828' (London 1903) sie benutzt. Th. A. Fischers Übersetzung 'Das Leben Georg Joachim Göschens von seinem Enkel Viscount Goschen. Deutsche, vom Verfasser bearbeitete Ausgabe' (Leipzig 1905) gibt die Briefstellen, die das Originalwerk in englische Sprache umgesetzt hat, deutsch wieder, und augenscheinlich folgt Fischers Arbeit dem deutschen Urtexte der Briefe. Was Fischer aus dem Bereich der Schreiben Schlegels an Göschen abdruckt, ist korrekte Wiedergabe der Dresdner Papiere.

Leider haben Viscount Goschen und Fischer nicht erkannt, daß zwei der von ihnen verwerteten

Schreiben W. Schlegels sich gar nicht an Göschen richten. Die Bleistiftnotiz 'wohl an Goeschen', die auf der ersten Seite des einen Briefes zweimal erscheint, die Bemerkung 'wahrscheinlich an Goeschen', die auf dem zweiten sich befindet, hätte sie stutzig machen sollen. Der erste Brief (vom 5. April 1800) dankt für das Honorar des ersten Bandes 'des Walpole', will 'die durch den Walpole angefangene Verbindung' weiter kultivieren, spricht von kritischen Schriften, die der Adressat drucken möchte, und bekämpft seinen Standpunkt, daß diese Schriften nichts Polemisches enthalten sollen. Den Einwand des Verlegers, daß er 'über den Verlag der Metakritik Anfechtungen zu leiden gehabt', will Schlegel nicht gelten lassen. Goschen legt (Bd. 2, 183 f.) den Brief seiner Darstellung zu Grunde, weiß aber mit Walpole nichts anzufangen, da der Name in Göschens Verlagskatalogen nicht erscheine. Fischer (Bd. 2, S. 160 f.) bringt dasselbe vor.

Selbstverständlich richtet sich der Brief an den Leipziger Verleger Johann Friedrich Hartknoch; bei ihm ist ebensowohl Herders Metakritik erschienen wie W. Schlegels Übersetzung der 'Historischen litterarischen und unterhaltenden Schriften von Horatio Walpole' (1800), dem Verfasser des vielgelesenen Schmökers 'The castle of Otranto'. Die kritischen Schriften, die W. Schlegel dem Verleger anbot, sind die 'Charakteristiken und Kritiken', die dann 1801 bei Nicolovius in Königsberg erschienen sind. Schon am 19. Februar 1799 hatte Friedrich Schlegel seinem Bruder freigestellt wegen dieser kritischen Schriften 'an Hartknoch oder an sonst einen' zu schreiben.

Der zweite Brief, vom 4. Februar 1799, beruft sich auf ein Schreiben des 'Herrn Conducteur Heyne' aus Dresden und bespricht Schlegels Plan, seine Übersetzung des Dante zusammen mit den Umrissen Flaxmans in Buchform zu veröffentlichen. Zwei Briefe Jo-

hann August Heines befinden sich unter den Böckingschen Nachlaßpapieren (N. 68). Der zweite, vom 20. März 1799, wurde von Emil Sulger-Gebing in seinem vortrefflichen Buche 'Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst' (München 1897. S. 64 Anmerkung) abgedruckt; auf den ersten, vom 31. Januar 1799, bezieht sich W. Schlegels Brief. Heine meldet, daß der 'Buchhändler Vos aus Leipzig' ihn eben besucht habe. Er scheine sehr geneigt, den Plan Schlegels auszuführen; und so möge Schlegel über den Umfang seines Werks und über seine Honoraransprüche Heine Näheres mitteilen. Schlegel zog vor, sich unmittelbar an die Buchhandlung Voß und Cie zu wenden. Er hatte einst in den von W. G. Becker bei Voß herausgegebenen Unternehmungen 'Taschenbuch zum geselligen Vergnügen' (1791 ff.), 'Leipziger Monatsschrift für Damen' (1794 f.) und 'Erhohlungen' (1796 ff.) Stücke seines Dante veröffentlicht. Noch am 15. Januar 1796 riet ferner Friedrich Schlegel dem Bruder, wegen der Shakespeareübersetzung 'durch Becker oder geradezu' sich an Voß zu wenden (S. 254; vgl. 333). Mithin war man sich nicht fremd; ja Voß mußte es besonders nahe liegen, Schlegels ganzen Dante zu drucken. Da Sulger-Gebing (a. a. O. S. 63 f. Anmerkung) den Plan W. Schlegels nur streift, soll hier der Brief an Voß erscheinen:

'Der Herr Conducteur Heyne meldet mir aus Dresden, daß Sie bey ihm die vortrefflichen Flaxmannischen Umrisse zum Dante gesehen, und Interesse für den Plan bezeugt haben, die vorzüglichsten darunter in einem Nachstiche in Verbindung mit meinem lange entworfnen Werke über Dante für das deutsche Publicum zu liefern; und ersucht mich, ihm Nachricht über den etwaigen Umfang meiner Schrift und meine Bedingungen zu ertheilen. In der Voraussetzung, daß Sie wieder nach Leipzig zurückgekehrt sind, habe ich es für das kürzeste gehalten, Ihnen gleich selbst einige Zeilen zu schreiben. Es würde mir angenehm seyn, wenn wir über dieß Geschäft einig werden könnten, und ich bin überzeugt, daß die Unter-

nehmung im Verlage einer von dieser Seite so berühmten Handlung ganz vorzüglich gelingen würde.

Was von meiner Schrift über Dante in den Horen 1795 in verschiednen Stücken zerstreut erschienen ist (aber nun manche Abkürzungen und andre Veränderungen erleiden würde) macht gegen 8 Bogen aus, und ist, so viel ich ungefähr berechnen kann, der vierte Theil des Ganzen. Ich werde nämlich die beyden andern Theile des Gedichts eben so, doch kürzer, durchgehen; und ein Leben des Dichters, nebst Darstellung des Zeitalters usw. voranschicken. — In eben diesem großen und engen Oktavformat [der Horen] würde das Buch doch also wahrscheinlich über ein Alphabet ausmachen. Wenn Sie mir nur angeben wollten, wie sich etwa der splendide Druck in Quart zu jenem verhalten würde, oder noch besser wenn ich eine Probe davon sehen könnte, so wäre ich im Stande den Umfang der Schrift in demselben, und auch meine Vorschläge wegen des Honorars danach zu bestimmen. Doch würde es hiebey noch einen Unterschied machen, ob Sie gesonnen wären, die Schrift über den Dante bloß in großem Druck zusammen mit den Umrissen auszugeben, oder auch eine wohlfeilere Ausgabe davon, abgesondert von den Kupfern, zu veranstalten. Die Schrift würde nämlich auch ohne die Kupfer sehr gut für sich bestehen, da jene für die des Dichters unkundigen Liebhaber nicht wohl eine erklärende Einleitung entbehren können.

Da ich bereits vor Jahren die meisten Studien dazu gemacht, so würde ich die Ausarbeitung selbst schon im nächsten Sommer beendigen können. Vielleicht würden Sie aber selbst vortheilhafter finden, sie mit den Kupfern in zwey Lieferungen zu theilen.

Ich erwarte Ihre Antwort, um Ihnen nähere Vorschläge zu thun.

Ihr ganz ergebner

A. W. Schlegel.

Über die von Schlegel überschätzten Umrisse Flaxmanns braucht hier wohl nichts gesagt zu werden; es genüge ein Verweis auf Sulger-Gebing (a. a. O. S. 62 ff.). Das Format des geplanten Werkes sollte — nach Heines Brief — das 'des Flaxmannschen Werks, d. h. med. quart, sehr splendit mit Didotschen Lettern gedruckt,' sein.

Heines zweiter Brief, ebenso wie die Tatsache, daß aus dem Plane nichts geworden ist, legt die Vermutung nahe, daß Voß sich nicht habe zu dem Unternehmen entschließen können. Irrig ist wohl aber Goschens Darstellung (e. A. Bd. 2, 183; d. A. Bd. 2, 159 f.), die augenscheinlich auf dem Briefe an Voß fußt, daß Göschen Schlegels Dante abgelehnt habe. Vielmehr hatte viel früher, am 14. Dezember 1794 und noch aus Amsterdam, W. Schlegel an Göschen geschrieben: 'Dann und wann benutze ich meine Zwischenzeiten der Muße auch zur Fortsetzung eines kleinen Werkes über Dante's Leben und Werke, wozu die Einleitung, die noch sehr umgearbeitet werden muß, einmahl in Bürgers Akademie gestanden hat. Mein Bruder hat Manuskript davon in Händen, und wenn ich so frey seyn dürfte, es Ihrer Aufmerksamkeit zu empfehlen, so könnte er es Ihnen zuschicken, wenn Sie einmahl Zeit und Lust haben, einige Bogen zu lesen. Ganz ist die Schrift noch nicht fertig: sie wird, denke ich, nur einen mäßigen Oktavband ausmachen'. Dieser Antrag fällt in eine Zeit, da von Schlegels Dante in den 'Horen' noch nichts erschienen war. Wie sehr Göschen geneigt gewesen ist, das Buch zu verlegen, offenbart W. Schlegels Brief vom 9. August 1795 (Böckingscher Nachlaß): 'Daß Sie', heißt es hier, 'vom Verlage meiner Schrift über Dante's Leben und Werke, so unbesehen, dennoch als von einer ausgemachten Sache reden, ist mir ein sehr schmeichelhafter Beweis Ihres Zutrauens.' Aber, fügte Schlegel hinzu, die 'Horen' gestatten nicht, von ihnen aufgenommene Beiträge sofort wieder abzudrucken. Er habe deshalb an Schiller geschrieben. 'Freylich ist die Schrift noch nicht fertig, und ich wünsche sie überall mit gleicher Vollendung auszuarbeiten: doch kann ich gewiß auf Ostern 1796 damit zu Stande seyn, wenn nicht ganz unerwartete Hindernisse dazwischen kommen'.

Schlegel hatte schon am 6. August an Schiller geschrieben (Preuß. Jahrbücher Bd. 9, 200). Schillers Bescheid vom 14. September 1795 lautete sehr liberal. Warum damals die Sache zu keinem Ende gediehen ist, läßt sich aus unseren Briefen nicht ersehen. Vermutlich stand W. Schlegels Wunsch, die Übertragung Shakespeares rasch zu fördern, im Wege.

Tatsächlich ist Göschen niemals dazu gekommen, eine Arbeit W. Schlegels zu verlegen. Schon Wilhelms zweiter Brief (v. 23. Juni 1794) erwidert zwar zustimmend auf Göschens Vorschlag, einen der elegischen Dichter der Römer herauszugeben; am 14. Dezember 1794 meldet Schlegel, er habe angefangen am Propertius zu arbeiten, am 22. Dezember 1796 will er immer noch 'mit größter Sorgfalt' an Göschens lateinischen Dichtern mitarbeiten, noch am 3. Februar 1797 ersucht er um Ausgaben des Propertius. Der Gedanke, der einem Gespräche Göschens mit Friedrich Schlegel entstammte (vgl. dessen Briefe an Wilhelm S. 115 f. 120. 122), kam indessen nicht zur Ausführung. Dann sollte W. Schlegel Mitarbeiter der 'Deutschen Annalen' werden, die Chr. Gottfr. Körner bei Göschen herauszugeben beabsichtigte. Fr. Schlegel schrieb ihm am 16. Juni 1795 Näheres über den Plan (S. 220, vgl. 226), mußte aber am 17. August melden, daß 'die Sache noch nicht so richtig' sei (S. 237). Inzwischen hatte Wilhelm am 9. August (Böckingscher Nachlaß), anknüpfend an die Mitteilung seines Bruders, an Göschen über den Plan geschrieben: 'Er scheint mir sehr interessant und die Gesellschaft eines Mannes von H. Körners Geist macht ihn noch einladender. In der Hoffnung bald einmahl seine persönliche Bekanntschaft zu machen, werde ich einen schriftlichen Umgang mit ihm anzuknüpfen suchen, und ihn bitten, mir seine Absichten bey diesem Plane näher zu entdecken'. Der Plan ist nie ausgeführt worden.

Daß die erhaltenen Briefe nichts über Schlegels Angebot seiner Shakespeareübersetzung und Göschens Ablehnung enthalten, ist schon von Viscount Goschen (e. A. Bd. 2, 181, d. A. Bd. 2, 159) festgestellt worden. Dagegen war Göschen der Vertrauensmann W. Schlegels, als das Unternehmen dem unfähigen Michaelis in Neustrelitz (über den jüngst Minor[1]) uns Ausführlicheres erzählt hat) aus den Händen genommen und Unger in Berlin anvertraut wurde. Der Vorgang spielt in unsre Briefe vom 7. November bis zum 22. Dezember 1796 hinein. Wie Schlegel von der Geßnerschen Buchhandlung in Zürich, der Verlegerin von Wielands und Eschenburgs Shakespeareübersetzung, bei dieser Gelegenheit eine Ablehnung mit Absicht provoziert hat, läßt sich aus diesen Briefen im einzelnen erkennen.

Allmählich kam es dann freilich so, daß W. Schlegel vergebens bei Göschen in Verlagsangelegenheiten anklopfte. Am 11. Oktober 1799 schrieb er ihm rund heraus: '. . . unsre Correspondenz hat ja meistens darin bestanden, daß ich Ihnen einen Vorschlag nach dem andern gethan und daß Sie ihn jedesmal verworfen haben'. So gedenkt Schlegel am 7. Februar 1799 der Ablehnung, die ihm das Angebot einer Sammlung seiner Gedichte bei Göschen eingetragen hat; am 29. April setzt er, natürlich auch vergeblich, dem Verleger den Plan eines Almanachs auseinander, den er mit Tieck vereint redigieren wollte. Ausgeführt wurde er bekanntlich mit Cottas Hilfe für das Jahr 1802. Die steten Absagen scheinen doch eine gewisse Entfremdung eingeleitet zu haben. Eine Nachschrift Carolinens zu Wilhelms Brief von 29. April 1799 deutet das an: 'Sagen Sie ihr [Göschens Frau] nur, ich hätte sie lieb mein Lebe lang, und bin auch Ihnen keines

[1]) Vgl. die Studie 'Die Flüchtlinge. Ein verschollenes Oppositionsblatt' in der Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums in Wien (1908).

weges böse liebster Göschen, außer daß Sie nichts mit Schlegel zu thun haben wollen'.

Die interessanteste Episode in W. Schlegels Briefen ist ohne Zweifel die Vermittlung, die Schlegel 1796 bei Schillers Konflikt mit Göschen zufiel: kurze Zeit, ehe Schiller dem Romantiker um dessen Bruders willen den bekannten schroffen Absagebrief vom 31. Mai 1797 schrieb, erscheint hier W. Schlegel als Vertrauensmann so Schillers wie Göschens und besorgt mit voller Diskretion die schwere Aufgabe, zwei Freunde von einst, von denen der eine ebenso zu Dank verpflichtet, wie der andere zur Einforderung dieser Dankesschuld berechtigt war, in heikelster Angelegenheit und nach leidenschaftlichem Streite einander wieder näher zu bringen. Ausgangspunkt des ganzen Handels war Schillers Fahnenflucht von Göschen zu Cotta gewesen. Daß Schiller das große Unternehmen der 'Horen' nicht mit Göschen, sondern mit dem viel weitblickenderen, kühneren Cotta wagte, konnte der Leipziger Buchhändler, der dem Anfänger Schiller einst in Zeiten arger Bedrängnis eine sichere Stütze gewesen war, nicht übel deuten. Allein der Verleger der 'Horen' sollte auch bald der Verleger von Schillers gesamter dichterischer Arbeit werden. Die Dramen, die Schiller im Kopfe trug, waren Cotta zugedacht; und Schiller wie Cotta wollten auch den von Göschen verlegten 'Don Carlos' einer Gesamtausgabe der Bühnenwerke einverleiben. In mündlicher Erörterung des Falles waren Göschen und Cotta hart aneinander geraten. Göschen war der Form nach wohl im Unrecht, er ließ sich von seiner Leidenschaftlichkeit hinreißen; doch mußte es ihn aufs tiefste verletzen, daß Schiller einen dritten, in dem er selber nur einen intriganten Konkurrenten erblickte, mit Verhandlungen beauftragte, die zu Göschens Schaden ausfallen mußten, wenn Schillers Absichten Erfolg haben sollten. Nicht nur der Geschäftsmann fühlte

sich getroffen, daß er den Verlag von Schillers Werken in dem Augenblicke verlieren sollte, da Schiller die Höhe seines Wirkens zu erreichen sich anschickte. Viscount Goschen hat gewiß Recht, wenn er (englische und deutsche Ausgabe Bd. 2, S. 1 ff.) seines Großvaters Verhalten in Schutz nimmt.

Auch Schiller selbst war anfangs entschlossen, nicht ungerecht gegen Göschen zu sein. Bald aber verfestigte sich in ihm der Eindruck, daß Göschen sich 'höchst plump' betrage. Er selber schwieg dem Gekränkten gegenüber, entschlossen, Göschen 'einige Monate Zeit zur Abkühlung zu geben' (an Cotta 9. August 1795). Die Beziehungen zwischen Schiller und seinem alten Verleger waren damit abgebrochen. Nach beträchtlicher Pause tat Göschen den ersten Schritt, mit Schiller wieder in Fühlung zu kommen. Am 16. November 1796 konnte Schiller an Cotta berichten, daß Göschen durch einen Mittelsmann sich an ihn gewendet habe mit der Anfrage, 'wie er es mit dem Carlos, der nun ganz vergriffen sey und nach welchem immer fort gefragt werde, zu halten habe. Auch wegen des Geistersehers wovon eine dritte Auflage gemacht werden müsse'. Der Mittelsmann war W. Schlegel, der während der Michaelismesse 1796 sich in Leipzig aufgehalten hatte.

W. Vollmer hat in seiner Ausgabe von Schillers und Cottas Briefwechsel zwei Urkunden vorgelegt, die sich auf Schlegels Vermittlung beziehen: Eine Erklärung, die Schiller dem Mittelsmann für Göschen gab (S. 212) und deren Datum Vollmer nachträglich (S. 720) in dem 16. November 1796 feststellte; sie ist bei Jonas Bd. 5, 109 (vgl. S. 507) wieder abgedruckt. Dann W. Schlegels Brief an Göschen vom 17. November 1796 (S. 695 ff.); er war Vollmer nachträglich durch R. Boxberger vermittelt worden und so veröffentlichte er ihn anhangsweise ebenso wie Schillers Brief an Göschen

vom 10. Mai 1797, mit dem der Dichter die unterbrochenen Beziehungen wieder anknüpfte. Vollmer war überzeugt, in diesem Schreiben 'eine wesentliche Ergänzung und eine wahre Bereicherung' seines Briefbandes vorzulegen.

Der Brief Schlegels entstammt der Sammlung der kgl. öffentlichen Bibliothek; Vollmer hat ihn — sehe ich von einer Stelle ab [1]) — ziemlich korrekt wiedergegeben und so sei hier auf seine Veröffentlichung verwiesen. Unbekannt geblieben sind ihm weitere Schreiben Schlegels, die sich mit der Vermittlung beschäftigen. Schon am 25. November schreibt Schlegel: 'Meinen langen Brief über den mir an Sch. gegebenen Auftrag, den ich vor acht Tagen abschickte, werden Sie ohne Zweifel erhalten haben'. Am 1. Dezember konnte er vollends ausführlich mit neuen Vorschlägen an Göschen herantreten. Viscount Goschen hat diesen Brief (Bd. 2, 22) benützt und eine Stelle in englischer Übersetzung zitiert; die deutsche Übertragung begnügt sich die zitierte Stelle zu umschreiben. Da wie dort ist das Interessanteste aus dem Briefe nicht herausgehoben worden; ich darf mithin alles, was in dem Schreiben auf Schiller sich bezieht in vollem Umfange hier abdrucken:

Ich habe sogleich das Nöthige aus Ihrer Antwort Schillern mitgetheilt, der vollkommen zufrieden damit ist. Er kann es nicht übel nehmen, daß Sie zu einer gemeinschaftlichen Unternehmung mit Cotta nicht geneigt sind; er ist weit entfernt darauf zu dringen, weil er wohl einsieht, daß vollkommne Harmonie zwischen den Theilhabern ein wesentliches Erforderniß dazu ist. — Daß Sie den Don Carlos, der in der Reihe der Schauspiele den zweyten Band ausmachen wird, noch außerdem mit typographischer Pracht drucken wollen, ist

[1]) S. 696 Z. 24 v. u. konjiziert Vollmer unnötigerweise: 'Vom Geisterseher hat Sch. diese Zeit her gar nicht reden hören [? wollen]'; der Text lautet vielmehr: 'gar nicht gern reden hören'.

er sehr gern zufrieden, wenn Sie selbst Ihre Rechnung dabey finden. Haben Sie etwa schon Zeichnungen dazu? Mich däucht ich hätte gehört, Ramberg habe eine Anzahl verfertigt.

Wenn Sie einmahl solchen Aufwand für die Erscheinung eines seiner Werke machen wollen, so thut Ihnen Sch. folgenden Vorschlag. Durch das Trauerspiel Wallenstein, welches in Ansehung des Geistes der Zeit eine ganz historische Darstellung seyn soll, ist er zur Geschichte des 30jährigen Krieges zurückgeführt worden, und hat seit einer beträchtlichen Zeit die Quellen derselben gelesen: ein Studium, womit er wohl noch ein halb Jahr fortfahren wird. Da er sich nun, was die Kenntnisse betrifft, so sehr vorgearbeitet hat, so könnte er sich leicht entschließen, seine Gesch. des 30jährigen Krieges wieder vorzunehmen, ganz zu verändern und zu einem vollendeten historischen Gemählde auszuführen. Das neue Werk würde nicht länger, sondern eher in einen kürzern Raume zusammengedrängt werden als das alte: Sch. meynt, es würde alsdann nicht viel länger seyn als der Don Carlos. Wenn er gesund bliebe, könnte er etwa im Sommer 98 an diese Arbeit kommen. — In so fern die Gesch. des 30jähr. Krieges ein Nationalwerk ist, würde es vielleicht noch verdienen, als solches auch den Ausländern auf eine imposante Art bekannt gemacht zu werden. Vielleicht ließe sich dabey vortheilhaft auf Frankreich und England spekuliren, da unsre Literatur sich immer mehr in diesen Ländern verbreitet, und Sch. besonders in England einen großen Nahmen hat. — Kupferstiche fielen weg, als ein Zierrath, der für ein historisches Werk nicht paßt: die Schönheit der Ausgabe würde also auf das eigentlich Typographische ganz konzentrirt. — Was meynen Sie dazu, liebster Göschen?

Ich weiß nicht, ob ich Ihnen letzthin meldete, daß Sch. bey einer neuen Ausgabe des Geistersehers, auch das Fragment aus dem zweyten Theil, das in der Thalia gestanden, hinzufügen wollte. Gestern sagte er mir, er dächte es in den ersten Theil einzuflechten, an die Stelle, wohin er es zuerst bestimmt hatte. — Die Fortsetzung müssen wir seiner guten Laune und irgend einem günstigen Anstoße überlassen.

Ich glaube mit Ihnen, daß Sch. besser gethan hätte, sich gleich damahls gegen Sie zu erklären, und Ihnen die Gründe zu sagen, warum er sein Versprechen in Ansehung der Schauspiele für aufgehoben hielt. — Indessen die Sache ist ja nun wieder so weit zurecht gerückt, und ich hoffe Sie beyde noch einmahl in einem freundlichen Verständnisse, bey mir oder sonst wo, beysammen zu sehen.

Daß Wilhelm Schlegels Vermittlung wirklich zu einem guten Ausgang des Handels beigetragen hat, erhellt sowohl aus dem Briefwechsel Schillers mit Cotta und Göschen wie aus Goschens Buche. Was Wilhelm Schlegel über den 'Geisterseher' meldet, ist zum Teil schon in Schillers Billet vom 16. November enthalten. Neu war für Göschen lediglich, daß Schiller das Fragment an die Stelle bringen wollte, wo es zuerst hätte stehen sollen. In der 3. Ausgabe des Romans (Göschen, 1798) ist tatsächlich das Fragment S. 245—264 mit einem kurzen Eingange nach dem sechsten Brief der Thaliafassung als siebenter eingeschaltet worden (vgl. Goedekes historisch-kritische Ausgabe Bd. 4, 335, Note zu 20).

Nicht aber nur für Göschen neu ist, was W. Schlegel über Schillers Plan einer Neubearbeitung des 'Dreißigjährigen Krieges' zu erzählen hat. Daß Schiller damals 'ausschließend' mit der 'Lecture der Quellen' zu seinem Wallenstein beschäftigt war, überzeugt, er könne 'diesem Gegenstand schlechterdings nicht anders beykommen, als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte' wissen wir aus seinem Briefe an Körner vom 21. November 1796 (Jonas Bd. 5, 114). Doch in staunenswerter Größe offenbart sich wieder einmal Schillers Spannkraft und sein Tatendrang. Zu einer Zeit, da er mit dem 'Wallenstein' wie ein Verzweifelter rang, überzeugt, daß er 'den widerspenstigsten Stoff zu behandeln habe', dem er 'nur durch ein heroisches Ausharren etwas abgewinnen' könne (an Goethe 18. Nov. 1796, Jonas Bd. 5, 113), in diesem Augenblick plant er die völlige Umgestaltung eines weit hinter ihm liegenden Werkes, eine Umarbeitung, die, gestützt auf neue und erweiterte Kenntnis der Quellen, noch einem weit strengeren künstlerischem Maßstabe unterworfen werden sollte als die erste Fassung . . .

Noch einmal erscheint Schillers Name in den Briefen an Göschen. Am 3. Februar 1797 heißt es:

'Ihre Aufträge an Schiller habe ich ausgerichtet; er ist alles sehr zufrieden, es bleibt also nun bey dem Abgeredeten'.

Göschen hätte W. Schlegel mit einer so heiklen Mission nicht betraut, wenn er nicht seit Jahren mit ihm in freundschaftlichsten Beziehungen gestanden hätte. Dieser Freundschaftsbund war geschlossen worden und hatte sich bewährt, als Caroline in Lucka bei Leipzig weilte und litt. Wiederum kann ich auf die eingehende Darlegung hinweisen, die Viscount Goschen (engl. Ausgabe Bd. 2, 173 ff.; deutsche Ausgabe Bd. 2, 151 ff.) bringt. Sie könnte erschöpfend genannt werden, wenn Goschen die Briefe Friedrich Schlegels an seinen Bruder benutzt hätte. Hier beantwortet sich sofort die von Goschen aufgeworfene, aber nicht gelöste Frage, wie W. Schlegel dazu gekommen sei, in Göschens Haus Carolinen eine Zufluchtstätte zu suchen. Schon am 26. August 1791 betonte Fr. Schlegel, daß er 'Göschen recht gut kenne' (S. 11). Im Dezember 1792 verhandelte Friedrich mit Göschen wegen des Drucks einer Übersetzung Wilhelm Schlegels. Göschen übernahm sie nicht selbst, aber durch seine Vermittlung erschienen 1793 bei seinem Schwager Joh. Samuel Heinsius 'Joachim Rendorp's geheime Nachrichten zur Aufklärung der Vorfälle während des letzten Krieges zwischen England und Holland' in W. Schlegels Übertragung (S. 71 f.). Anfang August 1793 beginnen dann in Friedrichs Briefen (S. 98 ff.) die Nachrichten über Carolinens Aufenthalt in Leipzig und in Lucka. Die vielen Äußerungen Friedrichs über Göschen und seine Familie, die sich in Friedrichs Briefen finden, sollen hier nicht exzerpiert werden. Daß Göschen in der sehr schwierigen und peinlichen Sache 'mit untadelhafter Anspruchslosigkeit und Verschwiegenheit gehandelt' habe, bezeugte Friedrichs Brief vom 16. September 1793 (S. 113). Begreiflich ist es, daß Göschen erfahren

wollte, warum gerade W. Schlegel seinen Schutz Carolinen hat angedeihen lassen, warum insbesondere er selber sie nach Leipzig gebracht. Natürlich vermutete er zunächst, Wilhelm sei der Vater des Kindes, das Caroline in Lucka gebar; und als er von dem Gegenteil sich überzeugt hatte, verbreitete er sich in anerkennenden, zugleich aber bedauernden und mitleidigen Worten über Wilhelms 'Edelmut'. Friedrich ging über diese Erwägungen mit den Worten weg: 'Da sein Diensteifer gleich bleibt, so kann uns gleich seyn, was er denkt' (S. 135). Dann aber fügte er hinzu: 'Seine Frau weiß aber nichts und frägt nach nichts, sondern hilft und freut sich. O! was ist doch die Unwissenheit für ein heilig Ding'. Von unseren Blättern bittet gleich das erste, am 13. Februar 1794 in Amsterdam geschrieben, einen Brief an Caroline zu vermitteln, und dankt, 'daß der großmüthige Eifer, womit sie sich ihrer, und also auch meiner, annahmen, bis ans Ende sich gleich blieb'. Die ganze Stelle ist bei Goschen (engl. Ausg. Bd. 2, 177 f.; d. Ausg. Bd. 2, 155) abgedruckt. Am 23. Juni bedauert Schlegel, daß Göschens Gefälligkeiten ein diesem unangenehmes Gerücht veranlaßt hätten, und hofft, Caroline werde ihren Sohn bald von Lucka wegnehmen können (ebenda S. 178 und 155 f.).

In chronologischer Folge reiht sich als nächstes Zeugnis Carolinens Nachschrift zu Wilhelms Brief aus Braunschweig vom 9. August 1795 an (Böckingscher Nachlaß). Wilhelm war eben von Holland heimgekehrt. Da Goschen (S. 179 und S. 156 f.) sie nur zum Teil abdruckt, sei sie hier vollinhaltlich widergegeben; Briefe Carolinens sind nicht so zahlreich, daß man sich bei der Veröffentlichung mit einem Fragment begnügen möchte:

Schlegel hat mir diesen Brief zur Besorgung übergeben, und ich kann ihn nicht einsiegeln ohne das zu thun, was ich längst gern gethan hätte, wenn ich nicht immer fürchtete Ihre

Geschäfte zu unterbrechen. Ich habe Ihnen nehmlich noch nicht den Empfang Ihres traurigen Päckchens gemeldet, noch Ihnen gedankt für Ihre Theilnehmung. Das Gefühl an meiner Glückseeligkeit, an meinem inneren Frieden selbst, durch den Tod eingebüßt zu haben, wird keine Zeit lindern, und wenn es weniger lebbaft in mir ist, so ist es nur die Gewöhnung an Schmerz und Verlust, welche es dämpft.

Schl. einige Monate bis zu seiner weiteren Bestimmung hier zu haben ist wirklich ein Trost für mich — den ich genieße, bis er auch wieder vorüber geht.

Wenn Sie ihm antworten, so melden Sie mir doch, ob Sie mit Gotters Mscrpt zufrieden sind. Ihm selbst banget dabey wie mir seine Frau schreibt. Im Augenblick der Composition ist er bis zur Selbstgefälligkeit begeistert, aber nachher behandelt er sich mit großem Mistrauen.

Mit Ihnen bin ich nicht zufrieden. Sie hätten sollen in der Meße einen zweiten Theil vom Johann herausgeben aber keinen kleinen Menschen. Die liebe arme Frau. Möchte ihr die Last recht leicht werden. Ich grüße Sie beide und Marianne aufs innigste. Es geht mir hier auf alle Weise wohl. Laßen Sie ja bald von sich hören.

C. B.

Der Eingang des Briefes bezieht sich auf den Tod des Knaben, dem Caroline in Lucka das Leben geschenkt hatte. Am 20. Mai meldete Friedrich dem Bruder: 'Julius ist an den Frieseln gestorben. Sie kann sich sehr viel zu ihrem Troste sagen, was aber iezt nicht helfen kann. Wie quälend muß es seyn, solchen Schmerz verbergen zu müßen? — Ich schreibe ihr viel, könnte ich sie nur beruhigen, wie Du von mir verlangst!' (S. 216).

Wie kraftvoll Caroline für die Dichtungen Friedrich Wilhelm Gotters, des Gatten ihrer Freundin Luise, jederzeit eingetreten ist, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Göschen verlegte 1795 Gotters 'Schauspiele' (Die stolze Vasthi, Esther und Die Basen). Das 'Manuskript' Gotters erscheint auch in Carolinens Brief an Luise vom 20. August 1795 mit der Bemerkung: 'Von Göschen hab ich seitdem nichts wieder gehört, sonst

könte ich gewiß das allzu bescheidne Mistrauen bestimmter beruhigen' (Bd. 1, 325).

Der Schlußabsatz deutet auf Göschens anonyme Dichtung 'Reise von Johann' (1793), über die Erich Schmidt in den Schriften der Goethegesellschaft (Bd. 8, 199) Näheres mitgeteilt hat. In der Xenienkorrespondenz erscheint um dieses Buches willen Göschen als Johann.

Zwei weitere Dokumente kenne ich nur aus dem Buche Goschens: einige Zeilen Friedrich Schlegels an Göschen (v. 13. September 1795; a. a. O. S. 178 und S. 156) und einen vollständigen Brief Carolinens v. Januar 1796 (S. 179 f. und 157 f.), der Göschens Angebot einer Stellung, in der sie Kinder zu beaufsichtigen hätte, mit dem Hinweis auf ihre künftige Verbindung mit W. Schlegel herzlichst dankend ablehnt. Den Abschluß bildet ein weiteres Postskript Carolinens, Wilhelms Briefe v. 3. Februar 1797 angefügt. Waitz hat es in der Nachlese 'Caroline und ihre Freunde' (Leipzig 1882, S. 38 f.) nach unseren Dresdner Papieren abgedruckt. Scherzhaft spricht es von einer neuen Niederkunft von Göschens Frau und erkundigt sich nach F. W. L. v. Ramdohrs Heirat, über die W. Schlegel am 22. Dezember 1796 ebenso wie in den Zeilen, die Carolinens Nachschrift vorangehen, ironische Bemerkungen vorgebracht hatte. Dort hieß es: 'Wissen Sie schon die Neuigkeit, daß Ihr Hr. von Ramdohr heirathet, und zwar eine altadelige Wittwe, die schon Großmutter ist, die Tochter eines Oberkammerherrn von dem Bussche? Die Eltern derselben sind so über die Mesalliance aufgebracht, daß sie ihrer Tochter das Kommunicationsschreiben unerbrochen zurückgeschickt, Ramdohren zwar höflich geantwortet, aber sich die weitere Korrespondenz verbeten haben. Ob es bloß die himmlische Liebe ist, was ihn zu solchen Aufopferungen bewegt? und ob er sein Buch mit diesen Beweisen

von Heroismus beschließen wird?' Die zweite Bemerkung W. Schlegels berichtet, von Ramdohrs Hochzeit habe man ihnen viel Komisches erzählt, und fragt, ob die Urania auf Ostern erscheine. Ramdohrs 'Venus Urania' (1798) bekam im 'Reichsanzeiger' des 'Athenaeums' (Bd. 2, 333) ihren Hieb ab. Wie der Verfasser des ästhetisierenden Buches ihn aufgenommen hat, zeigt Friedrichs Brief an Wilhelm v. 10. August 1799 (S. 425). Ramdohrs 'Moralische Erzählungen' wurden von Dorotheas Witz im 'Athenaeum' (Bd. 3, 238 ff.) abgefertigt. Der Gegensatz der Weltanschauung erklärt die bissige Ironie der Briefstellen; sonst müßte man auf kleinliche Klatschsucht schließen. Eine Stelle von Dorotheas Anzeige könnte als Anspielung auf Ramdohrs Ehe gedeutet werden. Sie charakterisiert die Eheleute seiner 'Moralischen Erzählungen', die einander nur friedlich besuchen. 'Der Mann sagt der Dame einige Worte sehr delikat ins Ohr, und nikt sie ihm dann freundlich zu, so geht er sehr delikat nicht mit dem Gast nach Hause, welche Maaßregel nicht wenig beyträgt, das gute Vernehmen zu erhalten' (S. 239).

Für das Wohlwollen, mit dem Göschen sich Carolinens annahm, suchte W. Schlegel sich sofort tatkräftig dankbar zu erweisen. Göschen sandte damals die ersten Bände seiner Prachtausgabe von Wielands Werken in die Welt; sie war ein Experiment, das in der Geschichte des Buchdruckes und der Buchausstattung Epoche machen sollte und auch gemacht hat. Von dem ersten unserer Briefe an zeigt sich W. Schlegel aufs emsigste beflissen, in Holland Subskribenten zu sammeln. Freilich hatte er nachträglich seine liebe Not mit ihnen; vor allem aber lieferte Göschen nicht pünktlich und bestätigte durch sein Vorgehen Fr. Schlegels Worte: 'Wer ist wohl ein ärgerer Brouillon, als Göschen?' (an W. Schlegel 27. Mai 1796 S. 274). Noch

Wilhelms letztes Schreiben v. 29. Dezember 1800 hat im Namen der holländischen Subskribenten Klage zu führen. Es war eine eigne Ironie des Schicksals, daß Wilhelm noch 1794 und 1795 als Göschens Agent in Holland seine Kraft für die Verbreitung der Schriften eines Mannes einsetzte, den er bald darauf aufs heftigste bekämpfen sollte. Und man kann sich denken, wie unangenehm es ihm sein mußte, nach den Stichen, die das 'Athenaeum' Wieland und doch auch seinem Verleger Göschen versetzt hatte, noch immer durch ungeduldige Abnehmer der Prachtausgabe an seine Amsterdamer Kolporteurtätigkeit erinnert zu werden. Hieß es doch im 'Athenaeum' vom Jahre 1799 (S. 331):

'Wieland wird Supplemente zu den Supplementen seiner sämmtlichen Werke herausgeben, unter dem Titel: Werke, die ich sogar für die Supplemente zu schlecht halte, und völlig verwerfe. Diese Bände werden aber unbedruckte Blätter enthalten, welches sich besonders bey dem geglätteten Velin schön ausnehmen wird'.

Diese bissige Notiz des 'Reichsanzeigers' traf Göschens Verlagstätigkeit noch viel schlimmer als die berüchtigte 'Citatio edictalis', die wenige Seiten später (S. 340) ihr folgt. Und eben für die Prachtausgabe von Wielands Werken hatte W. Schlegel einst so starkes Interesse bezeugt, daß er am 13. Februar 1794 sogar ihre künstlerische Ausstattung durch einen Wink zu bestimmen suchte. 'Es giebt zu Pyrmont', schreibt er an Göschen, 'ein Gemählde, welches eine Szene aus dem Agathon darstellt, und sehr viel Verdienst haben soll. Es ist von Tischbein, der vorhin in Diensten des Fürsten von Waldeck war, und sich jetzt hier [in Amsterdam] aufhält; einem vortrefflichen Künstler, vorzüglich in Porträten. — Mad. B[öhmer], wenn sie nach Leipzig kommt, wird Ihnen meins, von ihm gemahlt, zeigen können. Ich bin neugierig zu wissen, ob Herr Ramberg in seinen Zeichnungen auch auf diese Szene

gefallen ist — es ist der Augenblick, wo Danae erwacht, während Agathon an ihrem Ruhebette kniet'. Das Porträt W. Schlegels spielt seine Rolle in Friedrichs Briefen an den Bruder: am 28. August 1793 legt er Wilhelm nahe, es an Caroline zu senden, damit 'ihr kleines ländliches Zimmer' in Lucka damit geschmückt werde (S. 104 f.), am 4. November liefert er eine ausführliche Kritik des Bildes, das am 1. November angelangt war (S. 131, 134). Rambergs süßliche und weichliche Zeichnungen haben sich das Motiv von Tischbeins Bild entgehen lassen; seine drei Titelblätter zum Agathon stellen 'Hippias', 'Psyche im Hayne zu Delphi' und 'Aspasia' dar. Tischbeins freundschaftliche Beziehungen zu Wilhelm Schlegel spiegeln sich in seiner und seiner Frau Zuschriften, die in der Böckingschen Sammlung (41 u. 41ª) erhalten sind.

Von den polemischen Neigungen Wilhelm Schlegels ist in den Briefen nicht viel zu spüren, es sei denn bei den oben zitierten Ausfällen gegen Ramdohr. Noch am 3. Februar 1797 schreibt Schlegel das bemerkenswerte Bekenntnis nieder: 'Wieland hat einen starken Ausfall im 2ten Stück des Merkur auf Göthe und Schiller. Überhaupt ist unsre Litteratur durch die Xenien so kriegerisch geworden, daß es für einen so friedlich gesinnten Menschen, wie ich bin, recht schwer wird, seinen Weg durch das Getümmel hindurch zu finden'. Wie zahm ist Wielands Rezension des Xenienalmanachs (Neuer teutscher Merkur, Februar 1797, S. 178—204; vgl. E. Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf Bd. 2, 59 ff.), verglichen mit späteren Invektiven der Frühromantik! Freilich scheint die Klatschbase Böttiger gleich nach der Ausgabe des Merkurheftes auch Wilhelm Schlegel gegenüber bestens bemüht gewesen zu sein, 'das nagelneueste Scandal' möglichst zu verschärfen (vgl. Boas a. a. O. S. 66 f.).

Der Kritiker Wilhelm Schlegel benimmt sich überhaupt in den Briefen äußerst zurückhaltend. Göschen

scheint ihn gefragt zu haben, ob er Halems neugriechische Dichtungen verlegen solle. Eine Probe dieser Dichtungen stand in Schillers 'Horen' (1796 Stück 8); Friedrich Schlegels Rezension der 'Horen' war ohne eine Silbe an dem Produkte vorbeigegangen (Jugendschriften Bd. 2, 38, 27). Wilhelm bescheidet Göschen (1. Dezember 1796), er selber habe Halems neugriechische Dichtungen nicht gelesen. Caroline und Friedrich fänden die in den Horen befindliche 'nicht neugriechisch, sondern neudeutsch'. Er setzt hinzu: 'Ich habe Halem auch sonst nicht als einen ganz schlechten, aber doch nur eben über das mittelmäßige sich erhebenden Dichter gekannt. — Indessen muß Sie das nicht schlechthin vom Verlage abschrecken: ob er Leser finden wird, können Sie selbst weit besser beurtheilen'.

Von Schriften des Göschenschen Verlags, die W. Schlegel in der Allgemeinen Literaturzeitung besprochen hat, werden erwähnt: am 3. Februar 1797 die Gedichte von Caroline Rudolphi (Böcking Bd. 10, 371 ff.), am 21. September Einsiedels 'Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst' (ebenda Bd. 11, 245 ff.); daß Caroline die Schrift Einsiedels 'sehr rühme', war schon durch ihren Brief an Luise Gotter v. 15. Okt. 1797 (Caroline Bd. 1, 336) uns bekannt. Dasselbe Schreiben gedenkt auch der Rezension, in der W. Schlegel für das Lehrgedicht 'Die Gesundbrunnen' von Val. Wilh. Neubeck fast allzuenergisch eingetreten war (a. a. O. Bd. 11, S. 71 ff.); ebenso wie die folgenden vom 28. September und 23. Oktober beschäftigt es sich mit der Ausgabe dieses Gedichts, die Göschen veranstalten sollte und 1798 wirklich veranstaltet hat. Wilhelm bittet im zweiten Briefe Göschen, eine Abschrift von Akensides 'Hymn to the najads' Neubeck zu verschaffen.[1]

[1] Über Neubecks Briefe an W. Schlegel (Klette N. 53) berichtet Haym S. 872. Über Akenside vgl. die Berliner Vorlesungen W. Schlegels Bd. 2, 303.

Die Göschensche Ausgabe wurde von W. Schlegel sofort (Bd. 11, 85 ff.) besprochen; am 7. Februar 1799 machte Schlegel den Verleger auf diese Anzeige aufmerksam. Noch am 26. April 1800 konnte er für ein 'schönes Exemplar vom Neubeck' danken.

Am 7. Februar 1799 spendete er ein ehrliches Lob der Übertragung der Elegien des Properz, die Goethes Freund Knebel besorgt hatte, und erwähnte die Rezension (Bd. 11, 337 f.), die in gleichem Sinne gehalten ist.

Böttigers Buch 'Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmond 1796' (1796) wurde von W. Schlegel nach seinem Briefe vom 3. Februar 1797 nicht rezensiert, weil er Iffland bis dahin nicht hatte spielen sehen. War er doch nur im Juli 1796 mit Caroline in Jena eingetroffen. Erst beim zweiten Gastspiel Ifflands — im Frühjahr 1798 — lernte man sich kennen (vgl. Caroline Bd. 1, 213). 'Wir sind hier seit einigen Tagen in Weimar und in voller Bewunderung von Iffland', schreibt Wilhelm an Göschen am 27. April 1798.

Auch die zweite Ausgabe von Alxingers 'Doolin von Mainz' (1797) hat W. Schlegel nicht angezeigt, obwohl er nach ihrem Empfang am 23. Oktober 1797 es Göschen zugesagt hatte. Noch am 7. Februar 1799 begründete Schlegel den Aufschub mit dem geringen Beifall, den die Dichtung bei ihm fand; auch fehle ihm die erste Ausgabe, um durch einen Vergleich das Neue der zweiten zu erkunden.

Endlich sei aus unseren Briefen der Versuch Schlegels hervorgehoben, durch Göschens Vermittlung mit dem Leipziger Philologen Gottfried Hermann in Beziehung zu gelangen. Auf das Erscheinen von Hermanns grundlegendem Werke 'De metris poetarum Graecorum et Romanorum' hatte Fr. Schlegel am

15. Januar 1796 den Bruder aufmerksam gemacht (S. 256). Am 22. Mai 1797 schrieb Wilhelm an Göschen: 'Ich habe in meinen Briefen über Sprache, Poesie und s. w. [Horen 1795 St. 11, 1796 St. 1 f.] Untersuchungen angefangen, die mit den seinigen über die Sylbenmaaße in einiger Beziehung stehen, und es würde mir angenehm seyn, mich darüber mit ihm zu unterreden'. Über den Erfolg der Anfrage ist mir nichts bekannt.

Die vergilbten Blätter der Briefe W. Schlegels und Carolinens, die ich hier gemustert habe, schenkten uns keine überraschenden neuen Tatsachen. Es bedarf wohl einiger Andacht zum Unbedeutenden, um überhaupt länger bei ihnen zu verweilen. Dennoch kreuzen sich in ihnen zahlreiche Linien der Entwicklungsgeschichte deutschen Geisteslebens. Ein flüchtiger Beschauer aber gerät leicht in Gefahr, diese Linien falsch nachzuzeichnen. Und dabei stellen diese 28 Briefe doch nur einen ganz kleinen Teil des noch unerforschten oder mindestens nicht ausgeschöpften Dresdner romantischen Briefschatzes dar und lassen ahnen, welche Bedeutung eine systematische Durchforschung des ganzen Materials gewinnen könnte. Wirklich befriedigen wird ja nur eine solche umfassende Arbeit. Vielleicht dient auch diese bescheidene Skizze dazu, die dankbare Aufgabe einer vollständigen Aufnahme der Dresdner Papiere ihrer Lösung näher zu bringen. Dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

DIE ERSTE AUFFÜHRUNG DER 'JUNGFRAU VON ORLEANS' IM BURGTHEATER.

Von

ALEXANDER VON WEILEN.

In seinem 'Burgtheater' sagt Laube, wo er von den Erstaufführungen Schillerscher Dramen spricht (S. 82): 'Nur die »Jungfrau von Orleans« fand 1802 gleich nach ihrem Erscheinen Zutritt. Ihr Inhalt, Verteidigung des Vaterlandes unter wunderbarer Beihilfe konnte auch vor einer strengen Zensur kein Hindernis finden'. Als er diese Zeilen schrieb, hatte er offenbar das Buch noch nicht in der Hand gehabt. Wenige Seiten später (93 ff.) schildert er sehr anschaulich die Auffindung des Exemplars in der Burgtheater-Bibliothek und hebt einige bezeichnende Momente für die Eingriffe der Zensur hervor. 'Es ist, als ob die nüchterne Josephinische Anschauung Hand in Hand mit der kirchlichen das Buch zusammengestrichen habe'.

Ähnlich wie Laube erging es mir. Als ich in meiner Burgtheatergeschichte an diese Aufführung kam, war das Buch unauffindbar, und ich mußte mich mit wenigen Notizen zufrieden geben (Theater Wiens II. Band, 2. Abth., 1. Th., S. 152 f.). Erst bei einer Revision, die bei Übergabe des alten Bestandes an die Hofbibliothek vorgenommen worden, fand es sich wieder. Ich will es versuchen, im Folgenden die wichtigsten Eingriffe zu

charakterisieren, indem ich die Goedekesche Schiller-Ausgabe (Bd. 13, S. 167 ff.) zur Vergleichung heranziehe. Ein vollständiges Bild könnte nur ein Textabdruck liefern. Jedenfalls ist es eines der bezeichnendsten Dokumente für die Geschichte der Zensur des Vormärz.

Das Buch ist die Sedez-Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1802 (bei Goedeke mit *a* bezeichnet). Die Änderungen sind handschriftlich vom Bearbeiter eingetragen, den wir nach ganz zweifellosen Nachrichten in Escherich zu sehen haben. Dieser war Anfangs 1802 zugleich mit Schreyvogel für kurze Zeit zum Sekretär der Hoftheater berufen worden, schon vorher hatte er als Adjunkt eine Instruktion für die Zensur ausgearbeitet, die dann später von Hägelin in seinem Zensur-Entwurfe für Ungarn ausgebildet wurde (s. ebda. S. 111 f., u. Glossy im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Bd. 7, S. 298 ff.). Und auch der obengenannte Name begegnet uns, wenn wir auf der letzten Seite den Vermerk lesen: 'Kann mit den gemachten Abänderungen aufgeführt werden. Hägelin'.

Wer die Zensurgrundsätze, wie sie die beiden Männer fixierten, nur etwas kennt, muß die Möglichkeit, dieses Stück ihnen anzupassen, von vorneherein entschieden in Abrede stellen.

Nach jeder Richtung hin war das Stück, wie es vorlag, für die Wiener Hofbühne ganz undenkbar, mit den bösesten Ahnungen gehen wir an eine Bearbeitung, die es über sich gebracht, alle die unzähligen Hindernisse, die in Scharen entgegentreten, glücklich zu beseitigen.

Die Teilung in sechs Akte bietet nichts Auffallendes, da einfach der Prolog als erster Akt bezeichnet erscheint.

Schon das Personenverzeichnis weist einige Lücken auf, die auf den Gang des Stückes ihren Einfluß ha-

ben. Es fehlen ganz Montgomery und der schwarze Ritter, wodurch ihre Szenen ganz ausfallen, ebenso wie die Köhlerszene. Trotzdem aber beginnt das Gespräch Johannas und Raymonds mit den hier ganz unsinnigen Worten: 'Du siehst, mir folgt der Fluch und alles flieht mich' (4252). Seiner geistlichen Würde wegen ist auch der Erzbischof nicht zulässig: seine Reden sind oft ganz getilgt, wie die Versöhnung zwischen dem König und Dunois (1215 ff.), anderes übernimmt der König, wie die Begrüßung der Jungfrau (1366, 1436 u. a.), oder Dunois, wie die große Rede beim Empfang Burgunds, so wenig sie in seinen Charakter paßt (2645 ff.) oder du Chatel (4466 ff.). Veränderungen in Namen und Stellung der Personen sind vorgenommen bei Agnes Sorel, die aus der natürlich unmöglichen Geliebten zu Maria, der Gemahlin Karls gemacht wurde, der einfach zu Karl, König eines ungenannten Landes gekrönt wird. Eine Mutter, die so zu ihrem Sohne steht, wie Isabeau muß zu einer 'Schwester' umgeformt werden. Ebenso wenig ist ein 'Bastard' zulässig, Dunois ist 'Prinz Louis, Vetter des Königs'. Aus diesen Abänderungen ergeben sich schon einschneidende Korrekturen. Maria ist überall korrekte Ehefrau, selbst das stärkere Gefühl, wie es sich 3573 ff. ausdrückt, ist ihr versagt worden. Komisch wirken die Änderungen, die aus der Schwesterschaft Isabeaus hervorgehen: In 1860 f. 'Ihr wißt nicht, schwache Seelen, was ein beleidigt Mutterherz vermag' steht 'Schwesterherz', wenige Zeilen später ist (1873) 'Ich darf ihn hassen, ich hab ihn geboren' abgeändert in 'mich hat er beleidigt'. Und Dunois ist mit dem Namen und der unehelichen Abkunft auch das ganze Temperament genommen worden. Seine Aufwallung gegen den König ist auf einige Zeilen reduziert, ebenso auch sein Aufbrausen gegen den britischen Herold, er ist nur eine Schattenfigur, die rührende Umarmung begreift niemand, nachdem kein Zwist vorangegangen.

Aber wogegen sollte er sich auch in diesem Stücke auflehnen? Sein 'Vetter' Karl gibt ihm keinen Anlaß, wo die Szenen vor Empfang der Orleanser Ratsherren (1 und 2) fehlen, sein Schwanken (974—1042), seine ohnmächtige Verzweiflung fast spurlos weggetilgt sind? Der königlichen Würde, die unter allen Umständen bewahrt bleiben mußte, sind außerdem noch zahllose einzelne Stellen zum Opfer gefallen. Nicht nur Reden, die revolutionären Anklang wittern ließen, wie 1175 ff., sondern auch patriotisch-weihevolle Reden, wie der Ruf zum Kampf für das Vaterland (2344 f.) bleiben der Bühne ebenso versagt, wie Dunois Kraftwort: 'Nichtswürdig ist die Nation, die nicht Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre'. Selbst der abschließende Satz des Königs (1075) 'Gott schütz Euch, Ich kann nicht mehr' erschien dem Bearbeiter wohl zu stark und lautet: 'Ich vermag es nicht'. Ebensowenig wie die Herabsetzung des Königs war die seiner hohen Schwester zu dulden, auch sie sinkt zu einer völlig unindividuellen Figur herab. Was Isabeau gegen Karl getan, wie sie das englische Königskind auf den Thron setzte, das alles wird verschwiegen, weder Spott noch Verachtung darf sich an sie wagen, und eine Bezeichnung wie 'Furie' (1795) ist ausgeschlossen. Ebensowenig ist aber auch von Talbot übrig geblieben, dessen Sterbeszene schon aus religiösen Gründen auf das Minimum seiner lästernden Reden zusammenstrichen worden. Wir vermissen Schlagworte wie 'Unsinn, du siegst und ich muß untergehen'. Die Stelle (3091 ff.)

> Bald ists vorüber und der Erde geb ich,
> Der ewgen Sonne die Atome wieder,
> Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt, —
> Und von dem mächt'gen Talbot, der die Welt
> Mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig,
> Als eine Handvoll leichten Staubs. — So geht
> Der Mensch zu Ende — und die einzige
> Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens
> Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts

ist reduziert auf:

> **Bald ists vorüber, Freund! — Ha! was ist nun**
> **Die Beute, die wir aus dem Kampf des Lebens**
> **Wegtragen? Bloß die Einsicht in das Nichts.**

Schrumpfen so die historischen Personen und Vorgänge der Handlung zur Unkenntlichkeit zusammen, so werden konsequenter Weise auch die Voraussetzungen, wie sie die Unterhaltungen der Landleute im Prolog bringen, beseitigt, die Rede Johannas für den heimischen König (414 ff.), Thibauts Indifferentismus (450 ff.) bleiben ungesprochen.

Aber der Bearbeiter geht noch viel weiter: man soll nicht einmal erfahren, um welche Länder es sich hier handelt. Das Wort Frankreich und England wird nicht ausgesprochen, 'Das Reich', 'Die Feinde' und ähnliches stehen zum Ersatz. Selbst Paris heißt nur 'Die Hauptstadt'. Statt 'Frankreich wird niemals Englands Fesseln tragen' (469 f.) kommt: 'Das Land wird nimmer Feindes Fuß betreten', Johanna ruft statt 'Verderben über England! Sieg den Franken' (4706) 'Verderben über Euch und Sieg den Meinen'! Auch fallen die allzustarken Schmähungen, sei's auf fränkischer, sei's auf englischer Seite aus (z. B. 1879 ff.), die 'Inselbewohner' dürfen (395) nicht 'frech', sondern 'kühn' heißen.

Von diesem verwischten Untergrunde soll sich nun die Gestalt des Mädchens abheben. Hatten staatliche Bedenken die Eingriffe in die politische Aktion nötig gemacht, so standen der gottgesandten Jungfrau die noch viel schwereren religiösen Skrupel entgegen. Ihrer historischen Bedingungen beraubt, büßt sie auch die Wesenheit ihrer Sendung ein. Schon die Dekorationsanweisung für das Vorspiel tilgt die Kapelle mit dem Heiligenbild und jede Anspielung des Textes auf eine Sendung von Seite der heiligen Jungfrau wird gestrichen. Der völlig verstümmelte erste Monolog beseitigt die ganze

Strophe, die von Gottes Gebote spricht (485—492), Johanna erzählt ganz unvermittelt: 'In rauhes Erz muß ich die Glieder schnüren .... Doch wird Gott einst mit kriegerischen Ehren, Vor allen Erdenfrauen mich verklären'. Was für eine Erscheinung ihr aus dem Baume heraus, der seines mystischen Charakters ziemlich entkleidet wird, geworden, berichtet sie in folgender Weise (vgl. 1386 ff.):

Und in dem Dorf, wo ich geboren bin,
Steht eine heilge tausendjährge Eiche,
Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt....
Und einsmals, als ich eine lange Nacht
In frommer Andacht unter diesem Baume
Gesessen und dem Schlafe widerstand,
Senkt aus der Zweige feierlichem Dunkel
Sich eine Lichtgestalt auf mich herab,
Ringsum umhüllte sie ein weiß Gewand
Und in der Rechten trug sie Schwert und Fahne.

Sie erteilt ihr den Auftrag, natürlich ohne von ihrem Magdtum zu sprechen; wie sie ihr zuletzt erschien

ließ sie das Gewand
Herab vom Körper fallen und wie ein Engel
Des Himmels stand sie da im Glanz der Sonnen.

Ebenso sind auch vom zweiten Monologe nur mehr Fragmente übrig geblieben, wo die Schilderung von Rheims fehlt und Johannas Gefühl für den Jüngling so schwach als möglich betont erscheint. Die Stelle (3448 ff.)

Ist Mitleid Sünde? — Mitleid! Hörtest Du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit,
Auch bei den andern, die dem Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser Dich,
Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?

ist in einen Satz zusammengedrängt:

Ist Mitleid Sünde? — Mitleid fühlte ich.

Sie betet nicht (3468 f.): 'Wärst Du nimmer mir erschienen, Hohe Himmelskönigin!' sondern 'Hoher

Geist, der Schäferin!' Beim Anblick der Fahne, die nicht das Bild der Himmelskönigin tragen darf, ruft sie 'phantasierend' aus (vgl. 3655 ff.):

> Sie ist es! und mit ihr — Ha! sehet ihr
> Die Lichtgestalt? Ganz so erschien sie mir.

'Und so ist sie durchwegs ihrer Göttlichkeit entkleidet; daß dies nicht überall durchführbar war, macht ihre Figur erst ganz haltlos. Ihr Schlachtruf 'Gott und die Jungfrau' lautet 'Der Himmel und das Recht', sie darf sich weder selbst Gottgesandte oder 'Kriegerin des Höchsten Gottes' nennen, noch von anderen so genannt werden, nicht 'Gottes Mutter', sondern nur 'Des Himmels Beistand' anrufen (1383). Verse wie 'Mir sagt das Herz, sie ist von Gott gesendet' (2386) fehlen gänzlich, selbst die Bezeichnung 'Jungfrau' wird tunlichst vermieden. Das häufige Beiwort 'heilig' ist immer getilgt und durch 'selten', 'würdig', 'himmlisch' u. a. ersetzt. Es darf ihr auch nicht zu viel Verehrung dargebracht werden, Dunois Begeisterung (2432 ff.), die Aufforderung des Königs, vor ihr zu knien (4024 ff.) sind unstatthaft. Auch wird sie selbst einiger wunderbarer Eigenschaften beraubt: die Prophetengabe ist durch die völlige Tilgung der großen Vision (2770 ff.) von ihr gewichen, auch darf sie sich nicht rühmen neben Königen zu stehen und 'einen Donnerkeil im Munde' zu führen (2351 ff.). Der Adel wird ihr zwar zuerkannt, aber, dass nur 'das königliche Blut von Valois' edler als das ihre' (2844), ist viel zu viel.

Mit dem Heroinenhaften, das man offenbar in ihrer Figur sah, erschien es wohl nicht vereinbar, daß von ihr als 'Kind' geredet wurde.

Am schlimmsten kommt die Katastrophe, die Szene vor dem Dome weg. Hier hat der Bearbeiter tüchtig eingegriffen, schon in der einleitenden Szene des Krönungszuges. Wir wissen ja, welche Schwierig-

keiten die Ausstattung desselben in Weimar machte, in Wien gings sehr leicht — man strich ihn eben weg. Von einem erhöhten Mauerwerk aus schauen die Angehörigen in die Szene, aus der der Krönungsmarsch tönt, und Bertrand schildert:

Schaut! Schaut! Das ist ein feyerlicher Zug.
Die nach den Kindern sind zwey Herolde.
Die da Hellebardierer. Was jetzt kommt,
Gehört zum Magistrat der Stadt. Nun folgen
Zwey Marschälle; das zeigt der Stab, den sie
In ihrer Rechten tragen. Schauet hin!
Die mit dem Schwert und Scepter sind die Fürsten
Burgund und Orleans.

Margot: Seht! Seht! Die Königskrone.

Bertrand: Ich seh. Und die sie tragen sind die Großen
Des Reichs. Was jene Ritter tragen, ist
Der Ordensschmuck. Gelt! welche Pracht und Glanz
Das ist?

Louison: Margot! Blick hin! Sie ists! Sie ists!
Margot: Wo? wo?
Louison: Die mit der Fahne.
Margot: Ja, sie ists!
Bertrand: Die mit dem goldnen Brustharnisch, die Nächste,
Die vor dem König geht.
Alle: Sie ist's! sie ist's!
Bertrand: Jetzt ziehn sie in die Kirche, und das Volk
Drängt sich nun hinterdrein. Hört, die Musik
Verstummt. Nicht lang, so kehren sie zurück.

So mag die Volksversammlung recht spärlich gewesen sein, vor die der König mit seinen Begleitern tritt und seine Anrede hält, die wieder nichts von der göttlichen Verleihung seiner Krone sagt, die 'Gottgesandte' nur als 'mächtige Heldin' preist und statt der Verse, die sie dem heiligen Denis vergleichen (4010 ff.), einschiebt:

Es danke ihr mein Volk die große That,
Es preise sie das kommende Geschlecht.

Und nun tritt der Vater ihr entgegen. Hat er schon früher gegen Raymond seine Idee, sie zu Gott zurückzuführen, verschwiegen, so stellt er nunmehr weder die Frage: 'Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?', noch darf er ihr vorhalten, daß der Feind in ihrem Herzen. So besorgt die Anklage hauptsächlich — der Donner, mit dem fleißig gearbeitet wird, und er ist auch der wichtigste Zeuge, wie Burgund sagt: 'Der Donner naht, das ist ein schlimmes Zeichen'. Dagegen scheint der Bearbeiter dem König grössere Sympathien zuwenden zu wollen, wenn er ihm, statt des stummen Abgangs die Rede in den Mund legt:

Karl (sie bey der Hand ergreifend):
Johanna öffne mir dein Herz. Schweigst du
Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld?
Dein König ist es, der dich freundlich bittet.
Dein Leben hast du gern für mich gewagt
Und nun versagst du mir die kleinste Bitte?
Johanna laß mich nicht dich so verlassen!
(im Abgehen mit Ernst, Johanna bleibt unbeweglich)
Nicht lieben kann ich dich, doch auch nicht hassen.

So ist auch sein Befehl wesentlich gemildert, den du Chatel überbringt. Er sagt nicht (4141):

Der König will erlauben,
Daß ihr die Stadt verlasset ungekränkt.

Sondern:

Es räth der König euch,
Die Stadt so bald als möglich zu verlassen.

Nicht einmal zum Schlusse werden die Worte des Königs belassen (4921 f.):

Du bist heilig wie ein Engel,
Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.

sondern platt geändert in:

Nein, nein, zu spät
Erkennen wir den Irrtum.

Und auch die Sterbende darf nicht die 'Himmelskönigin'

grüßen (4942 ff.), sondern den 'König aller Erdenkönige'.

Dem religiösen Bedenken wird bis ins Kleinste Rechnung getragen. Statt 'Teufel' steht immer 'Satan', statt 'Teufelsdirne' (2258) 'Zauberdirne' (2260 f.). 'Der verzweifelt An Gottes Schutz, der zu dem Teufel flieht' lautet: 'der verzweifelt An seiner Kraft, der zu dem Blendwerk flieht'. Statt 'Aberglaube' wird streng nach Hägelins Vorschrift 'Irrwahn' gesagt, statt 'Ketzerei' 'Irrglaube'. Auch Flüche sind gestrichen, oder sehr gemildert, statt 'Verfluchte' heißt es immer 'Verwünschte', (3067) 'verflucht sei' wird zu 'Ein Thor ist', für 'Sünde' wird, wieder nach Hägelins Befehle, 'Laster' gebraucht. Raymond fragt nicht (4303 ff.):

Und diese Wunder,
Ihr hättet sie vollbracht mit Gottes Kraft
Und seiner Heiligen?

sondern:

Du hättest sie vollbracht mit höh'rer Kraft,
Mit höh'rem Beystand?

Nach biblischen Wendungen wie 184 f., 303, 4814 ff. (die ganze Stelle von Simson) wird erbarmungslos gefahndet. Gelegentlich erschien wohl der Ausdruck zu emphatisch. Talbots (3049) 'O strömet hin, ihr Bäche meines Bluts' macht dem nüchternen 'Ha, so komm o Tod!' Platz. Der Begrüßungskuß Burgunds für Agnes (Marie) wird in einem 'Handkuß' (2556) abgeschwächt, auch erschien es wohl unweiblich, daß Johanna dem Lionel den Helm abreißt (3275), er 'entfällt' ihm nur. So ging das Stück am 27. Januar 1802 als 'Johanna d'Arc. Eine romantische Tragödie in 6 Akten' zum ersten Male auf dem Burgtheater in Szene. Den König spielte Klingemann, die Marie die Weissenthurn, die Isabeau Frau Müller, den Burgund Brockmann, den Prinzen Louis Lange, den Talbot Koch, den Lionel

Ziegler, die Johanna die Roose, den Raymond Herr Roose. Wiederholungen fanden am 29. und 31. im Kärntnerthortheater, am 13. Februar und 30. April im Burgtheater statt. Dann ruhte das Werk bis zum 14. November 1820. Über die Aufnahme selbst sind wenig Nachrichten bekannt; dass sie keine günstige gewesen sein kann, beweisen schon die wenigen Wiederholungen. Das handschriftliche Tagebuch Rosenbaums meldet: 'Misfiel, wurde für morgen nicht mehr angekündigt. Es langweilte auch sehr'. Schwaldopplers Taschenbuch von 1802 berichtet: 'Die Jungfrau von Orleans wurde fast kalt aufgenommen. Freilich gab man sie mit höchst unangenehmen Abänderungen'. Ausführlicher ergeht sich nur die 'Zeitung für Elegante Welt' (1803 Nr. 55) über die entsetzlichen Verstümmelungen, die, nach ihren Nachrichten, zur Folge hatten, 'daß die Polizei, um das Publikum nicht zu täuschen oder aus Achtung für Schillers Genie, seinen Namen Anfangs auf dem Theaterzettel verbot'.

Man könnte unter diese 'Jungfrau von Orleans' schreiben, wie Saphir nach einer Aufführung im Jahre 1848 sagte:

'Nach reiflicher Überlegung und Erwägung aller Umstände und nach reiflicher Erforschung und Vergleichung erkennen wir, daß die Jungfrau von Orleans, welche im Hoftheater gegeben wird, doch wirklich die bekannte Tragödie von Friedrich Schiller ist'.

DER TOD FRANZ VON SONNENBERGS.

Von

SP. WUKADINOVIĆ.

Als Selbstmörder und Wahnsinniger führt Franz von Sonnenberg nun seit einem Jahrhundert sein Schattendasein in der deutschen Literaturgeschichte. Und wie schon dem Lebenden nur entweder begeisterte Verehrung oder gänzliche Ablehnung zuteil wurde, — ein Mittelding gab es nicht, — so ward auch sein Tod von ganz extremen Gesichtspunkten aus beurteilt. Die Begeisterten umweben seine Tat mit dem Schimmer der Romantik und stellen den verhängnisvollen Sturz aus dem Fenster als Akt der Verzweiflung hin. Eine Jugendliebe, deren Verlust er selbst nach Jahren nicht habe überwinden können,[1]) sei die Ursache dieser Schreckenstat gewesen, sagen die einen. Der Schmerz über das verlorene Vaterland, meinen andere, habe ihn dem Tod in die Arme getrieben. Die Nüchternen hingegen dekretieren einfach, Sonnen-

[1]) Diese Jugendliebe, Sonnenbergs 'Fanny', hieß, was bisher unbekannt war, Helene Arnoldine Schücking, und war die zweitälteste Tochter Christoph Bernhard Maria Schückings und eine Tante Levin Schückings. Sie war 1778 geboren und starb 1853 unvermählt. Sonnenbergs Tod scheint sie tief erschüttert zu haben. Sein Name durfte wenigstens in ihrer Nähe nicht mehr genannt werden (Vgl. Lewin Schücking, Lebenserinnerungen. Breslau 1886. Bd. 1, S. 59).

berg sei eigentlich längst wahnsinnig gewesen, sein Ende habe somit gar nichts Befremdendes, ja jeder vernünftige Mensch seiner Umgebung habe es eigentlich schon lange voraussehen müssen.

Da ich gegenwärtig mit einer Biographie Sonnenbergs beschäftigt bin, fand ich, daß unter allen Phasen dieses seltsamen Dichterlebens am meisten der Schlußakt der Dichtertragödie einer gründlichen Revision bedürfe. Aber wo anfassen? J. G. Gruber, in dessen Wohnung das entsetzliche Ereignis sich abgespielt hatte, und dem Sonnenberg mit seltener Offenheit sein ganzes Wesen enthüllte, war der einzige, der die volle Wahrheit wußte, und der — schwieg.[1] Sein Nachlaß, der übrigens auch vieles von Sonnenberg selbst enthalten muß, ist, wie es scheint, nicht mehr aufzutreiben. Nur ein schwacher Hoffnungsschimmer blieb mir noch. Sonnenberg hatte einen väterlichen Freund, an dem er sein Leben lang mit warmer Begeisterung hing, — seinen einstmaligen Lehrer, den Münsteraner Professor und Dichter Matthias Sprickmann. Ihm muß — so war ich überzeugt — Gruber ein so bedeutungsvolles Ereignis, wie es der unerwartete Tod des hoffnungsreichen Schülers und jungen Freundes war, zweifellos mitgeteilt haben. Und Sprickmanns Nachlaß ist bekanntlich erhalten und durch die Liebenswürdigkeit des ietzigen Besitzers, des Herrn Amtsgerichts-

---

[1]) In seiner Biographie 'Etwas über Franz von Sonnenbergs Leben und Charakter', Halle 1807 schreibt Gruber über dessen Tod nichts weiter als: 'In der neunten Stunde zu Abend den 22. November 1805 endigte er sein Leben'. Er ahnte wohl nicht, welch schlechten Dienst er dem dahingeschiedenen Freunde mit einer solchen Politik erweisen werde. Auch H. Jos. Brühl beschränkt sich in seiner Säkularschrift (Eine Studie über Franz von Sonnenberg nebst einer Auswahl aus seinen Werken. Münster 1907) darauf, Grubers Worte zu wiederholen, wie er denn überhaupt in nichts über Gruber hinauskommt.

rates Sprickmann in Warendorf auch zugänglich. Ich versäumte daher die Gelegenheit eines Aufenthaltes in Münster nicht, um einen Abstecher nach dem nahen Warendorf zu machen und dem Hüter des Schatzes mein Anliegen vorzutragen. Und siehe, ich hatte mich nicht getäuscht, ja meine Erwartungen wurden sogar weit übertroffen. Denn nicht nur der von mir vermutete Brief Grubers an Sprickmann fand sich, sondern auch Sprickmanns zufällig (im Brouillon) erhaltene Antwort und zwei weitere ergänzende Briefe Grubers, ganz abgesehen von sonstigen wichtigen Funden, die geeignet sind, die Gestalt Sonnenbergs in ein anderes Licht zu stellen.

Diese Korrespondenz zwischen Gruber und Sprickmann enthält gegenüber den entstellten und sich widersprechenden Nachrichten Fernstehender einzig und allein den wahren Sachverhalt über Sonnenbergs Tod. Und sie bringt soviel des Neuen und Überraschenden, daß ich mich entschloss, das Wichtigste aus diesen Dokumenten schon jetzt zu veröffentlichen, wo sich mir der freudige und ehrenvolle Anlaß bietet, dem Altmeister der deutschen Sprachwissenschaft die dankbaren Grüße des Schülers zu übersenden.

Am 22. November 1805 hatte Franz von Sonnenberg sein Leben geendet. Erst neun Tage später, am 1. Dezember fand Gruber die Kraft, seiner Freundespflicht zu genügen und Sprickmann zu schreiben. Tiefe Erschütterung spricht aus jeder Zeile, der gewaltige Schmerz um den Verlust eines wahrhaft edeln Menschen führt ihm die Feder zu dem Briefe, den ich hier ungekürzt folgen lasse, weil jedes fortgelassene Wort seiner ergreifenden Wirkung Abbruch täte.

Jena d. 1. Dec. 1805.

Wohlgeborner,
Hochzuverehrender Herr!

Der geliebteste unter meinen Freunden, Sonnenberg, versprach mir, mich Ihnen bekannt zu machen. Er hat Wort gehalten, wie immer, denn er hat mir aufgetragen, Ihnen beiliegende Papiere[1]) zu übersenden. Zehn Tage sind es nun, daß er zu mir sagte: Schreiben Sie meinem Sprickmann, ich sterbe mit Ruhe! Fünf Tage darauf habe ich ihn begraben lassen, aber sein Tod hat mich so gewaltig erschüttert, daß ich mich in langer Zeit noch nicht gänzlich wieder gesammelt haben werde. Und dennoch muß ich seinen Tod berichten, muß erzählen, daß mein Freund nicht ruhig starb! Ihnen, und Ihnen allein erzähle ich alles, der Familie meines Freundes glaubte ich aus Schonung den Vorgang verschweigen zu müssen, denn sie würde darüber nicht urtheilen, wie Sie. Ob es für immer zu verschweigen sey, — darüber können Sie mir am besten rathen.

Heute ists eben ein Jahr, daß Sonnenberg zu mir kam, meine Bekanntschaft zu machen. Daß ich die seinige wünschte, wußte er von meinem Famulus. Von jenem Tage an hat er alle Abende, oft bis tief in die Nacht, bei mir zugebracht. Erst machte er mich mit seiner neuen Epopöe, dann mit Ihnen, endlich mit seinem Schicksal bekannt. Ich erfuhr, er suche seine Meta, und glaube sie in Herders Tochter gefunden zu haben. Er besuchte die hier lebende Mutter, welche Kränklichkeit vorschützte, warum sie nur d e n e i n z i g e n Besuch von ihm annehmen könne. Von dieser Zeit an schwieg er hievon, und ich hatte alle Ursache zu glauben, er lebe bloß in seinem Gedicht.

Gegen Pfingsten klagte er über sein Logis, seinen Wirth,

[1]) Dem Briefe liegt ein kleines Kuvert bei mit der Aufschrift: 'Zu eröfnen nach Lesung des Briefs. Gruber'. Es enthält einen Zettel von Sonnenbergs Hand mit fast nicht mehr leserlichen Bleistiftaufzeichnungen, die Professur Sprickmanns betreffend, ferner auf einem Zettel von Sonnenbergs Hand (Tinte) das Konzept eines Briefes an Sprickmann und endlich einen Zettel, gleichfalls von Sonnenberg, mit den ausgesprochenen Zügen eines hochgradig Fieberkranken:

Schreiben Sie
Sprickmann ich wäre mit Ruhe
geschieden und liebte ihn.

seine Aufwartung und fragte, ob ich ihm nicht Logis geben wolle. Gern räumte ich ihm zwei Zimmer, und wie freut es mich, daß er sich im Zirkel meiner Familie glücklich fühlte! Unablässig und mit der größten Anstrengung arbeitete er, ohne sich die mindeste Rast zu gönnen. Ich hielts für Pflicht, ihn an seine Gesundheit zu erinnern, deren Nichtachtung vielleicht sein einziger Fehler war. Nun entdeckte er sich. Von der Vollendung seines Werks hoffte er den Besitz seiner Meta. Nichts destoweniger drang ich in ihn, sich wenigstens nach Vollendung des ersten Theils Erholung zu gönnen, und das versprach er.

Unglücklicherweise wurden kurz auf einander alle Ideen, die sein Wesen auszumachen schienen, schrecklich bestürmt. Gall kam her, und durch dessen Organenlehre glaubte er Gottheit und Unsterblichkeit verloren. Ruhig philosophieren konnte er nicht, seine Phantasie riß ihn zu heftig fort, und ergriff zu gewaltsam sein Gefühl. Der Krieg brach aus, woran er mit leidenschaftlichem Interesse Antheil nahm. Die Schande des teutschen Namens erschütterte seine ganze Natur. In diesem Zeitpunkt schrieb er an Herders Gattin und Tochter, die von hier nach Freiberg gezogen waren. Die Briefe wurden abgesendet, und er, dessen ganze Organisation jetzt erschlafft war, befand sich von da in einer widernatürlichen Spannung. Bald fühlte er sich krank, und ich ließ den Rath Stark zu ärztlicher Hülfe holen. Dieser erklärte, die Krankheit bestehe in einer gänzlichen Erschlaffung der Nerven und dem höchsten Grad von Hypochondrie. Mehrere Tage lang quälte er sich mit den ängstigendsten Vorstellungen, die ich durch Güte und Ernst von ihm zu entfernen suchte, was mir wenigstens so weit gelang, daß es zu keiner fixen Idee kam, und er von Tag zu Tag mit seinen Vorstellungen wechselte. Besonders quälte ihn die Furcht vor dem Tode. Als ich auch diese ihm ausgeredet hatte, ward er ruhiger, und faßte nun die Idee von der Gewißheit seines Todes. Diese voraussetzend, verbrannte und zerriß er viele von seinen Papieren, foderte von mir das Versprechen, sein Gedicht zu vollenden, schrieb mit Kreide an die Thür, seine Aeltern mögen Ihnen 1000 rt einhändigen, welche Sie an Unglückliche vertheilen sollten, die es unverschuldet geworden, und trug mir endlich auf, Ihnen zu schreiben, er sey mit Ruhe geschieden. Auch war er in der That völlig ruhig und heiter, und der Arzt freute sich. Zum Unglück fiel ihm sein Gedicht wieder ein, zum noch größern Unglück der Schluß desselben, welcher vom Weltgericht handelt, und

der oft nah ans Gräßliche streift. Hiedurch erwachten auch die Ideen seiner Kindheit wieder in ihm, er vermochte Religion und Bigottismus, Christen- und Priesterthum nicht mehr zu unterscheiden, und war am nächsten Morgen der stärkste Anhänger des mönchischsten Katholicismus. Alle Morgen äußerte er eine neue Idee, auch die heutige kam mir nicht gänzlich unerwartet. 'Ich bin verworfen — sagte er zu mir — Sie und Ihre Familie kann ich noch retten. Nur Eine Kirche macht selig'. — Sie wissen, lieber Sonnenberg, gab ich ihm zur Antwort, daß ich Protestant bin. 'Das eben — rief er — ist Ihr Unglück' und verlangte nach dem Geistlichen seiner Kirche. Dieser ward herbeigerufen, allein da er nicht in seine Ideen eingieng, ihn vielmehr zu beruhigen suchte, zweifelte er, ob dieser ein katholischer Priester sey. Meine Frau, die er, wegen der Sorgsamkeit, womit sie ihn pflegte, jetzt nur Mutter nannte, brachte den ganzen Nachmittag bei ihm zu, allein richtete mit allen Vorstellungen so wenig aus, als nachher ich. Ich erinnerte ihn an Abbadonna, und er erwiederte, Satan selbst sey ein Heiliger gegen ihn, Satan habe aus Haß gegen Gott gehandelt, er aber habe Gott unendlich geliebt, und doch gegen ihn gehandelt. Vorzüglich darüber machte er sich Vorwürfe, daß er die Gottheit Jesu geläugnet und nicht unerschütterlich an seinem Glauben gehalten. 'Nicht Kraft — sagte er — hat aus mir gesprochen, sondern Leidenschaft. Aber mit glühenden Zangen hätte ich mir Glied vor Glied sollen abreißen lassen, ehe ich meinen Glauben aufgegeben hätte. Jetzt dauert mein Gericht schon vier Tage, und ich leide, was sich nicht aussprechen läßt. Gräßlich, gräßlich!' Was ich immer sagen mochte, wußte er mit unseliger Sophistik gegen sich zu brauchen. Speise und Trank und jede Hilfsleistung verschmähte er, wie dringend auch meine Frau und ich ihn darum baten. Zwar, sagte er, habe er quälenden Durst, allein das müsse er leiden, er stehe im Gericht, der Verworfenste unter den Verworfenen.

Der Arzt kam, und erklärte seinen Zustand für Wahnsinn, in welchem er freilich litt, was nur ein Verdammter leiden könnte. Sein Zustand war entsetzlich, und der Arzt sagte, schwerlich könne er denselben nur einige Tage aushalten, er müsse unter der gewaltsamen Anstrengung erliegen. Unsre Hoffnung war, daß er auch diese Idee, wie alle vorigen, während des Schlafs verlieren werde, und ich gestehe, daß ich ihn auch nicht für wahnsinnig hielt, weil ich wußte, alle seine Äußerungen seyen Reminiscenzen. Und da ich überdies noch

sah, wie er sich bemühte, seine Worte in Hexameter zu bringen, seinen Ausdruck zu verbessern; so trug ich kein Bedenken, selbst an seinem Bett zu sitzen, und meine Frau daran sitzen zu lassen. Wir alle hofften von dem Schlaf. Ein Schlaftrunk wurde verordnet, ich mußte ihm denselben drei Stunden hinter einander einzwingen. Um 9 Uhr abends d. 22. Nov. schickt er den Wächter, seine Freunde sollten zu ihm kommen. Das war nichts ungewöhnliches, und eben so wenig ungewöhnlich, daß er dann fort sprach, nach wie vor. Weil er gewöhnlich lebhafter und heftiger sprach, wenn jemand bei ihm war, und wir jetzt den Schlaf für ihn ersehnten, entfernten wir uns wieder. 'Gruber, Gruber! — rief er — es ist eine Hölle! eine Hölle — sie ist!' Ich presse seine Hände zwischen die meinigen, und beschwöre ihn, nur nicht zu sprechen. Nochmals gebe ich ihm ein. Kaum bin ich fort, so sendet er den Wächter wieder. Keine Minute, und ich bin bei ihm. Er war nicht da. Das geöffnete Fenster — ich hatte am Tage vergebens es zu öffnen versucht — jagt mir einen Schauder durch die Seele, ich springe die Treppe hinab, und — finde meinen Freund tod. Wie ich ihn habe hinauftragen können, ist mir noch heute unbegreiflich. Mein Haus ist ein Trauerhaus, und nur das hat mich noch getröstet, daß unser Unglück vielleicht sein Glück ist. Stellen in seinem Gehirn sind macerirt gewesen, er wäre unstreitig wahnsinnig geblieben. Auch hat er die Erbärmlichkeit der Frau v. Herder nun nicht erfahren.

Uiber alles dieses aber, sobald ich gesammelter bin. Ach! das hätte nicht die Art seyn sollen, wie ich Ihnen bekannt werden sollte! Mit Schmerzen nenne ich mich

Ihren ergebensten
J. G. Gruber.

Am 14. Dezember erhielt Sprickmann Grubers Brief, den er am 21. desselben Monats beantwortet. Die ganze Geschichte seiner Freundschaft mit Sonnenberg rollt sich in seiner Erinnerung auf. Wie er anfangs dem stürmischen Freundschaftswerben des jungen Feuergeistes nur zögernd nachgegeben, wie der Bund sich allmählich enger geschlossen und durch die unglückliche Neigung zu Helene Schücking unauflöslich gefestigt habe, wie die Reise Sonnenbergs nach

dieser ersten großen Enttäuschung gute Hoffnungen in ihm geweckt, bis ein Brief aus Weimar ihm den Feuerschlund seines Inneren wieder in fürchterlicher Gährung zeigte. Nun habe er ihn umhertreiben sehen in der weiten Welt, 'sein Schicksal: Tod in Wahnsinn hinter ihm her'. Daß ihn dies Schicksal nicht unter fremden Menschen ereilt habe, die ihm lieblos und verständnislos begegnet wären, von dieser Angst habe ihn Gruber befreit, und darum danke er ihm 'für jede Sorge, für jeden Trost, für jeden Wassertropfen auf seine lechzende Zunge, für jedes gute Gefühl, jeden guten Gedanken, den Sie — o für Alles, Alles, Alles'. Aber noch quält ihn eine Ungewißheit. 'Ach, freilich ist es hart, daß es so, so mit dem Leben des Edlen endigen mußte! Aber dieser letzte Schritt — o das war doch Er nicht mehr, der den Schritt that. Aber Lieber! haben Sie mir auch alles gesagt! Wie fanden Sie ihn, als Sie zu ihm kamen? Noch lebend? Gott und wie lange? Sprach er noch, oder haben Sie mir gewiß noch etwas zu sagen, und ich bitte bei allem was Ihnen werth ist — o hier ist Nichts Kleinigkeit! Sie haben meine Stelle bei ihm vertreten, denken Sie sich den Fall umgekehrt und sagen Sie mir dann, was Sie alsdann von mir zu wissen wünschen würden'.

Ein ganzes Vierteljahr verging, ehe Gruber diesen Wunsch erfüllte. Erst vom 24. März 1806 ist sein Antwortschreiben datiert. Auch er ist der Meinung, daß Sonnenberg für seine letzte Tat nicht verantwortlich zu machen sei. 'Noch am Tage vorher, wo er als gewiß von seinem nahen Tode sprach, sagte meine Stieftochter zu ihm: Aber, lieber Sonnenberg, wie können Sie mit solcher Gewißheit von einem nahen Tode sprechen, den der Arzt so ganz unwahrscheinlich findet, wenn Sie nicht etwa willens sind, sich selbst den Tod zu geben. Da noch fand er, wie immer, nichts klein-

müthiger, nichts verabscheungswerther als Selbstmord. Unglücklich war er, Selbstmörder nicht'. Sprickmanns Befürchtungen, als habe Gruber etwas verschwiegen, seien unbegründet. Sonnenberg sei auf der Stelle tot gewesen.

Aus dem übrigen Inhalte dieses ausführlichen Briefes interessiert uns aber vor allem, was Gruber über Sonnenbergs Verhältnis zu Luise Herder ergänzend berichtet. Ich führe diese Stelle daher im Wortlaute an:

'Um ihretwillen war er eigentlich nach Weimar gereißt, hatte sie aber dort nicht mehr getroffen. Bald aber zog sie mit ihrer Mutter hieher. Sonnenberg vertraute mir eben um jene Zeit seine Liebe zu Lida, las mir seine Briefe vor, (die ich nicht unter seinen Papieren finde, er also wahrscheinlich vertilgt hat), und fragte mich um mein Urtheil. Ich gestand ihm, mir scheine, daß auch er zu voreilig, zu ungestüm dringend, zu — verliebt gehandelt habe, hielt es aber übrigens für beide sehr zuträglich, daß sie in keine engere Verbindung gekommen. Da ich eben mit einem Aufsatz über Herder für die A. L. Z. beschäftigt war, lenkte sich das Gespräch durch ihn auf diesen, bald aber wieder, diesen Sprung war ich bey ihm sehr gewohnt, auf seine Liebe. Ob ich, fragte er, kein Mädchen wisse, das seinem Ideal entspräche. Herders Tochter, sagte ich, soll eine Juno seyn; ich kenne sie nicht, sie aber ist jetzt hier; suchen Sie diese kennen zu lernen. Das war ein Funke in eine Pulvertonne, denn späterhin entdeckte sichs, daß eben sie, ohne daß er sie je gesehen, doch seine Phantasie immerwährend beschäftigt hatte. Wie sie kennen lernen, war jetzt die Frage. Auf meiner Stube schrieb er einen Brief an die Mutter, worin er um einen Besuch bat, der ihm zugestanden wurde. Abends darauf kam er zu mir, und erzählte mir —, er habe sein Ideal gefunden. Ich mußte eben nach Dresden reisen, wo ich über einen Monat aufgehalten wurde. Als ich zurückkam, schwieg er gänzlich von der Herder, und ich fand es nicht rathsam, diese Saite zu berühren. Endlich zogen Herders von hier nach Schneeberg,[1]) und nun erst entdeckte er mir, die Mutter habe ihm den Weg vertreten. Sehen Sie von beyliegenden Briefen

[1]) Soll wohl richtig heißen: Freiberg.

N. 1.[1]) Im vorigen Sommer sah ich meinen Freund sichtlich hinwelken, und drang darauf, daß er manches in seiner Lebensweise ändern mußte. Sie müssen geheimen Kummer haben, sagte ich endlich, und er gestand: Ja. Nun zeigte sich, er liebte die Herder in einem Grade, wie ich kaum vermuthet hatte. Deswegen arbeitete er Tag und Nacht an der Vollendung seines Gedichts. Es wird, sagte er wehmüthig scherzhaft, wie einst Sprickmann scherzte, wol der Friseur werden müssen. Bin ich fertig; so sende ich an Mutter und Tochter Exemplare. Jetzt war er fertig, die Exemplare gebunden, nur an den Briefen fehlte es noch. Acht Tage lang quälte er sich damit, und brachte sie doch nicht zu Stande. Endlich bat er mich, daß ich sie ihm dictieren möchte. Ich that's; nachher kamen ihm Bedenklichkeiten. Zusätze wurden gemacht, aber immer neue Bedenklichkeiten, und dieser ihn und mich marternde Zustand dauerte über acht Tage. Nun waren diese Briefe auf die Post, aber von diesem Augenblick an bey ihm höchste Spannung. Durchaus wollte er von mir wissen, welche Antwort wohl kommen würde. Käme sie; so sollte ich sie erbrechen. Wohl ihm, er hat nicht gesehen, was Bitterkeit in sein Herz gegossen hätte, — N. 2. — nicht einmal frankirt!'.[2])

Nun sehen wir also klar vor uns, was als strengstes Geheimnis so ängstlich gehütet worden war. Nun begreifen wir aber auch so vieles, was bisher einfach unverständlich gewesen, vor allem die fieberhafte Hast, mit der Sonnenberg, unselig auf seine Gesundheit loswütend, an der Vollendung seines Werkes arbeitete. Als einen Ausfluß der menschlichsten aller Regungen müssen wir nun erkennen, was man als Symptom des

[1]) Die beiden Briefe von Karoline Herder liegen nicht bei. Offenbar hat sie Sprickmann an Gruber wieder zurückgesendet.

[2]) Interessant ist, daß der Weimarische Hofklatsch die alte Herder als die Urheberin von Sonnenbergs Tod bezeichnete (Vgl. Düntzer, Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette. Jena 1858, S. 245 Anm.). Wie nahe war man da der Wahrheit, und doch wie weit von ihr entfernt!

ausbrechenden Wahnsinns hatte deuten wollen. Aber noch weit mehr kann ein aufmerksamer Beobachter aus diesen Briefen herauslesen: nicht ein Opfer des Wahnsinns ist Sonnenberg gewesen, sondern jener gefährlichen Krankheit, die so oft im Gefolge übermäßiger geistiger Anstrengung und seelischer Aufregungen aufzutreten pflegt, — des sogenannten Nervenfiebers. Dieselbe Krankheit, der Kleist nach dem Misslingen des Guiskard in Mainz um ein Haar erlegen wäre, hat Sonnenberg dahingerafft. Was Gruber in diesen Briefen schildert, das sind die typischen Symptome des Nervenfiebers. Eine auffällige Veränderung des ganzen Benehmens (vgl. auch Grubers Biographie, S. 174) und sichtlicher äußerlicher Verfall leiten diese Krankheit geraume Zeit vor ihrem akuten Ausbruch ein. Dann folgt ein Stadium krankhafter innerer Unruhe, verbunden mit ängstigenden, fortwährend wechselnden Vorstellungen, die beim Dichter des Donatoa ganz naturgemäß schließlich die Richtung nach dem Jüngsten Gericht nehmen. Auch die Furcht vor dem Tode, die ihn eine Zeit lang quält, ist bezeichnend. Und wie charakteristisch ist die Episode mit den Briefen an die beiden Herder![1]) Nun wird die innere Aufregung und Spannung immer gewaltiger, das Fieber (von dem bei Gruber nie die Rede ist, weil man es entweder nicht erkannte oder ihm keine Bedeutung beimaß) steigt, der Durst wird infolgedessen immer quälender, der Kranke verweigert Speise und Trank, das Sensorium wird getrübt, Delirien stellen sich ein. Sonnenbergs im Delirium hervorgebrachte zusammenhanglose, sprunghafte Äußerungen sind — Reminiszenzen, weshalb Gruber selbst nicht an Wahnsinn, die Diagnose des Arztes, glauben kann. Er beginnt in Hexametern zu sprechen.

[1]) Auch an Klopstocks Witwe und Tochter will Sonnenberg noch am 16. November Exemplare des Donatoa senden und müht sich vergeblich mit den Begleitbriefen ab.

Der Zustand verschlimmert sich unheimlich rasch. Er spricht unaufhörlich laut mit sich, — natürlich im Delirium — auch wenn er im Zimmer allein ist, und nur zuweilen erkennt er seine Umgebung und richtet einige Worte an sie. Und nun die Katastrophe, die für das Nervenfieber geradezu typisch ist! Ist es doch eine bekannte Tatsache, daß fast alle diese Kranken in einem gewissen Stadium den unwiderstehlichen Drang in sich fühlen aus dem Fenster zu springen. Und daß dieser Trieb infolge von Unachtsamkeit des Wartepersonals zur Tat umgestaltet wird, gehört, wie mir bekannte Ärzte versichern, auch heute leider nicht zu den Seltenheiten.[1])

Dies ist in den knappsten Zügen das Krankheitsbild, das uns aus Grubers Briefen über Sonnenbergs letzte Tage entgegentritt. Es breiter auszuführen und meine Ansichten fester zu begründen, mag meiner Biographie vorbehalten bleiben, da mir hier der Raum dazu fehlt. Nur auf ein bisher unbeachtet gebliebenes Zeugnis aus des Dichters engster Heimat sei noch hingewiesen, das meine Vermutungen vollauf bestätigt. Der Burgsteinfurter 'Unbekannte' bringt nämlich in einem Nekrolog die Nachricht, daß Sonnenberg 'an einem heftigen Nervenfieber' gestorben sei (Jgg. 2, Stück 33 vom 15. Jänner 1806, S. 524 f.), und im nächsten Jahrgange (11. Stück vom 30. Juli 1806, S. 141 f.) folgende Ergänzung hiezu: 'Nach sichern Privatnachrichten aus Jena will man wissen, daß der bekannte hoffnungsvolle Dichter v. Sonnenberg in Jena seinen Tod, der bereits in diesen Blättern gemeldet worden ist, dadurch beschleunigt hat, daß er in einem heftigen

[1]) Es scheint mir der Erwähnung nicht unwert, daß auch bei mir anläßlich einer schweren Typhuserkrankung alle diese Symptome sich einstellten. — Für die reiche medizinische Literatur über diesen Gegenstand verweise ich auf die Angaben bei Baumann, Typhus und Psychose. Diss. Rostock 1906.

Fieberanfall, vielleicht bei der Unachtsamkeit seiner Wächter, sich aus dem Fenster stürzte'. —

'Unglücklich war er, Selbstmörder nicht' — das wissen wir nun aus Grubers eigenem Munde; und wir können hinzufügen: auch wahnsinnig war er nicht. Mit dieser Feststellung aber erwächst der deutschen Literaturgeschichte eine Schuld. Denn ein unschuldig Verurteilter ist Sonnenberg, dank den wohlgemeinten Bestrebungen seiner Freunde, den wahren Sachverhalt zu verhehlen, dank der Verständnislosigkeit seiner Umgebung, dank der Bequemlichkeit und Indolenz der Nachwelt. Von seinem Tode fällt nun Licht auf sein ganzes Leben. Darum halte ich es für eine Ehrenpflicht, die Akten dieses Prozesses gründlich zu revidieren, nicht nur um dieses unglücklichen Menschen, sondern auch um unserer Wissenschaft willen. Denn auch sie hat, wie jede Wissenschaft, nur ein erhabenes Endziel: die Erkenntnis der Wahrheit.

KLEISTS GUISKARD UND VOSSENS ÜBERSETZUNG DER ILIAS (1793).

Von
WILHELM KOSCH.

In seinen 'Stilistischen und vergleichenden Forschungen zu Heinrich von Kleist' (Berlin 1906) spricht Albert Fries (50, Anm. 1) die Vermutung aus, Kleist habe einst eine Zeitlang mit großem Eifer Homer gelesen, zunächst den Vossischen. Daß er manches von Tragikern, sogar im Urtext, zu lesen versucht habe, beweise Guiskard. Wie sehr aber gerade diese Dichtung für Kleists Bekanntschaft mit der Ilias zeugt, ist von den bisherigen Forschern nicht beachtet worden. Das Fragment zählt 524 Verse, über die weitere Ausführung wissen wir nichts Bestimmtes, und so steht meiner Untersuchung nur ein eng begrenztes Material zu Gebote. Trotzdem scheint es mir vollauf zu genügen, um den Einfluß Homers auf Kleists Guiskard stofflich und stilistisch nachweisen zu können.

Wie die Griechen nach einem langen ergebnislosen Feldzug daran verzweifeln, die feindliche Hauptstadt Troja zu erobern, so erregt auch im Normannenheer Guiskards der hartnäckige Widerstand, den ihm Konstantinopel entgegensetzt, bittern Unmut. In beiden Fällen wird um eines Weibes willen Krieg geführt, wenngleich die näheren Ursachen ganz verschieden

sind, aber ein günstiger Zufall will, daß die stolze, männergebietende Fürstin Helena heißt. Soweit die Vorgeschichte zu beiden Dichtungen. Merkwürdig scheint mir nun, daß Kleist seinen 'Guiskard' mit derselben Situation beginnen läßt, wie Homer seine 'Ilias'. Gleich in den Anfangsversen wird uns nämlich berichtet, wie die Pest das ganze Lager verheere. Auch die Beschreibung der Seuche ist ähnlich. Der antike Dichter schildert uns Apollon, der mit seinen Pfeilen den schrecklichen Tod ins Lager sendet, und sagt vom Gott:

'er wandelte düster wie Nachtgraun' I, 47,

während Kleist die Pest kommen läßt

'den Gewölken gleich, den Tag verfinsternd' 25.

Die aufgeregten Völker rotten sich zusammen und verlangen stürmisch in großer Versammlung, mit dem leitenden Feldherrn verhandeln zu können. Das Volk aber, das im 'Guiskard' auftritt, ist keine einheitliche oder in Halbchöre geteilte Masse, wie im antiken Drama — darauf hat bereits Erich Schmidt hingewiesen, — sondern die buntzusammengewürfelte Verkörperung der verschiedenartigsten Elemente und Meinungen, entsprechend dem Begriff Volk in der 'Ilias'. Ich lasse eine Reihe von Parallelstellen folgen, aus denen sich der Einfluß Homers auf Kleist unmittelbar ergibt. Beide Dichter vergleichen die Volksversammlung mit dem Meere, doch kommt es mir vor allem auf den Wortlaut des Vergleiches an:

'Das heult
Gepeitscht vom Sturm der Angst, und schäumt und gischt
Dem offnen Weltmeer gleich'. Guiskard 36—38.

'Rege nun ward die Versammlung wie schwellende Wogen des Meeres
Auf der ikarischen Flut, wann hoch sie der Ost- und Südwind
Aufstürmt, schnell dem Gewölke des Donnerers Zeus sich entstürzend'. Ilias II, 144—146.

'Ihr Kinder, Volk des besten Vaters, das
Von allen Hügeln rauschend niederströmt'. Guiskard 62—63.

'und zur Versammlung
Stürzten die Völker zurück, von den Schiffen daher und Gezelten,
Lärmvoll: wie wenn die Woge des weitaufrauschenden Meeres
Hoch an das Felsengestad anbrüllt, und die stürmende Flut hallt'. Ilias II, 207—210.

'Ein Volk, in so viel Häuptern rings versammelt,
Bleibt einem Meere gleich, wenn es auch ruht,
Und immer rauschet seiner Wellen Schlag'. Guiskard 103—105.

'Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten,
Wenn ihr den Felsen zu erschüttern geht,
Den angstempört die ganze Heereswog'
Umsonst umschäumt!' Guiskard 3—6.

'aufschrieen die Danaer laut: wie die Meerflut
Brüllt um den hohen Strand, wann kommend der Süd sie emporwühlt
Am vorragenden Fels, der nie von Wogen verschont ist'.
Ilias II, 394—396.

Nicht minder charakteristisch ist der Fürstenstreit in beiden Lagern. Bei Homer schmäht Achilleus den Agamemnon 'mit dem hündischen Blick und dem Mute des Hirsches', Ilias I, 225, während bei Kleist wieder, gleichfalls in offener Volksversammlung, Robert seinem Vetter Abälard vorwirft, er sei 'schmeichlerisch' und 'feig'. Guiskard 267 und 271. Zwischen den streitenden Fürsten steht in hoheitsvoller Ruhe ein weiser, ehrwürdiger Greis: Armin, der zahlreiche Charakterzüge mit Nestor gemein hat.

Aber auch sonst ergeben sich auffallende Ähnlichkeiten. Vossens Lieblingswort 'traun', das im 1. Gesang der 'Ilias' dreimal vorkommt (255, 518, 574), findet sich im Guiskard-Fragment ebenso häufig (172, 206, 444). Dem 'ehernen Herzen' bei Homer, Ilias II, 490, entspricht bei Kleist die 'eherne Brust', Guiskard 33, der 'trefflichen Mutter', Ilias I, 357, der 'treffliche'

Vater, Guiskard 74, 'lautdrohenden Worten', Ilias XXIII, 323, 'lautdonnernde Verwünschungen', Guiskard 184. In der 'Ilias' heißt es 'wildandrohend', XX, 161, im 'Guiskard' 'wildverstört' 151, ferner dort 'hochgewölbete Kammer', IX, 582, hier 'weitgewölbtes Haupt' 404 u. a. m. Homerisch ist die Wortstellung bei Kleist z. B. 'ein Weib, ein schwangeres, das niemand schrecken darf!' 322 f., 'Ihr Himmelsscharen, ihr geflügelten' 331, 'Entschlüss' im Busen wälzen, ungeheure' 364, homerisch die häufige Verwendung des Enklitikons z. B. 'daß keiner einen Laut mir wagt!' 59, 'die Sonne steht, blick auf, dir hoch im Scheitel' 91, 'selber wecket die Herzogin sich einen Knecht' 147 f., 'Ihr wollt mich, traun! mich Blühenden doch nicht' 444 u. s. w. Auf das Beispiel 'das Herz ihm unter der zottigen Brust ratschlagete' Ilias I, 188 f. hat bereits Fries hingewiesen (Forschungen zu Kleist 49)

Der von früheren Forschern erbrachte Nachweis, daß Sophokles und Tasso an der Wiege von Kleists 'Guiskard' standen, bleibt von meinen Behauptungen unberührt, vielleicht aber werfen sie ein neues Licht auf die geistvolle Hypothese, die wir Spiridion Wukadinović ('Kleist-Studien', Stuttgart 1904) verdanken, wonach das vielumstrittene Fragment in einer intimen Beziehung zur 'Penthesilea' steht. Mehrere Stellen in Kleists Briefen aus der Zeit, da er seinen 'Guiskard' schrieb, stimmen mit Versen der 'Penthesilea' fast wörtlich überein (Wukadinović 94), ja noch mehr, Vers 14 im 'Guiskard' ('Mit weitausgreifenden Entsetzensschritten') ist mit Vers 2615 in der 'Penthesilea' ('Mit weiten Schritten des Entsetzens geht') nahezu identisch, in beiden Dichtungen treibt Kleist die antikisierende Nachstellung vor allem des Beiworts zum Äußersten (vgl. auch Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil. Berlin 1903. 107, 114), und was die 'Penthesilea' an Elementen aus der 'Ilias' enthält, weist

Erich Schmidt in seiner Kleist-Ausgabe II, 455 f. und 460 nochmals nach. Hat man bisher Wukadinović Konstruktionen für den 'Guiskard' aus 'Penthesilea'-Motiven nicht annehmen zu können geglaubt, so gewinnen jene nunmehr größere Glaubwürdigkeit, da der große Einfluß der 'Ilias' auf das Fragment festgestellt erscheint.

'Guiskard' und 'Penthesilea' entstammen eben einer und derselben Entwicklungsperiode im Leben Kleists, sie bilden den Ausfluß der gleichen Selbstbefreiung aus schwerster seelischer Kümmernis. — 'Guiskard' und 'Penthesilea' sind Zwillinge, ihr geistiger Nährvater heißt Homer.

ZU GILMS SOMMERFRISCHLIEDERN.

Von

J. E. WACKERNELL.

Gilms Sommerfrischlieder sind seiner Liebe zu Josefine (Kogler) entsprungen und haben eine Sommerfrische Josefinens zu Natters, einem Mittelgebirgsdorfe, eine Stunde südwestlich von Innsbruck, zur Voraussetzung. Man bezeichnet sie auch schlechtweg als 'Mädchenlieder', weil der Dichter sie seiner Geliebten in den Mund legt und sich dementsprechend in die zarte Gefühlswelt einer aufknospenden reinen Mädchenseele versetzt. Die Gilmbiographen schlagen gemeiniglich den poetischen Wert derselben hoch an, am meisten wohl Heinrich Rudolf Greinz: 'Selten hat sich ein poetisches Genie derart in das Fühlen und Denken einer keuschen, unberührten Frauenseele hineingelebt, wie es in diesen Sommerfrischliedern der Fall ist. Kindliche Anmut, unschuldige Koketterie, liebevolle Sehnsucht, Scherz und Spiel, zärtliche Hingabe hat Gilm in Liedern verkörpert. Kaum eine einzige Empfindung eines pochenden jungen Herzens blieb dem Dichter verborgen. Überall spielt auch hier wieder die Natur herein als lebendige Teilnehmerin an dem stillen, waldeinsamen Glück'.

Das ist hoch gesungen, doch im Kern gewiß richtig, nur paßt es bloß zu einem Teil der 75 Gedichte,

welche Greinz in seiner Gilm-Ausgabe unter dem Titel 'Sommerfrischlieder in Natters' S. 77—112 vereinigt hat; viele davon sind keine Mädchenlieder, ja einige nicht einmal Sommerfrischlieder. Sicher ist Greinz bei Sammlung und Ordnung dieses 'Zyklus' nicht auf die authentischen Handschriften zurückgegangen.[1]) Sie geben ein wesentlich anderes Bild. Greinz bringt Gedichte in diese Gruppe, die der Dichter nicht dafür bestimmt hat, schiebt andere, die zum ursprünglichen Bestand der Sommerfrischlieder gehörten, unter die 'vermischten Gedichte' oder läßt sie ganz vermissen. Hier wie in allen anderen Teilen seiner Ausgabe sind die handschriftlichen Grundlagen erst zu untersuchen, der ursprüngliche Bestand, die Anordnung und Vermehrung desselben festzustellen. Damit will ich nun einen Anfang machen und wähle dazu aus der verhältnismäßig großen Zahl der Gilmhandschriften, um auch stofflich Neues zu bieten, eine gänzlich unbekannte (ich nenne sie nach dem Fundorte *Br*) und eine, von der Seemüller in der Ferdinandeumszeitschrift 3. Folge, XLVII, S. 271 ff., die erste Kunde gegeben hat (mit *K* nach dem Namen der Besitzerin bezeichnet).

K besteht aus zwei Teilen: der I. Teil mit den Sommerfrischliedern wurde 1848 von einer unbekannten Hand sehr schön und auch dem Texte nach sorgfältig geschrieben, der II. größere rührt von des Dichters eigener Hand[2]) her. *Br* stammt aus Bruneck im Pustertal und wurde mir von Prof. Anton Müller, der unter

[1]) Diesen Mangel hat schon Seemüller in der Ferdinandeumszeitschrift (3. Folge, XLVII, S. 271) beklagt und an ein paar Beispielen feinsinnig nachgewiesen. Das soll nur ein Hinweis auf die Tatsache und keineswegs ein Vorwurf für Greinz sein; denn er wollte nicht eine wissenschaftliche, sondern nur eine Ausgabe für weitere Kreise veranstalten und die früheren Ausgaben ergänzen.

[2]) Die genaue Beschreibung liefere ich an einem anderen Orte, auch die von *Br*.

dem Namen Bruder Willram als vorzüglicher Tiroler Lyriker bekannt ist, gütig vermittelt. Sie ist eine Abschrift aus der Mitte des verflossenen Jahrhunderts; ihr Schreiber bemühte sich, seine ältere Vorlage möglichst genau wiederzugeben. Beide sind sie wertvoll, weil sie nicht nur unbekannte Gedichte Gilms, sondern auch von den bekannten vielfach alte, mitunter die ältesten erreichbaren Fassungen überliefern. Bei der hervorragenden Bedeutung, die Gilm als Lyriker besitzt und die mehr und mehr Anerkennung findet, würde die vollständige Mitteilung dieser Texte willkommen sein; allein das ist durch den knappen Raum, der hier zur Verfügung steht, verwehrt: es wollen viele dem Gefeierten in fachlicher Form ihren Glückwunsch darbringen. Deshalb beschränke ich mich auf die Sommerfrischlieder.

In der Sammlung *K* umfaßt dieser ganze Zyklus 38 Stücke. Die Texte derselben bieten die älteste bis jetzt zugängliche Gestalt; nur einzelne davon kann ich in der Urfassung nachweisen, wie sie der Dichter seiner Josefine sandte, weil sie sich jetzt noch im Besitze von Josefinens Tochter, Fräulein Maria Dobler, befinden, die mir die Einsichtnahme freundlichst gestattete; ich bezeichne sie mit *D*.

Von diesen Liedern in *K* ist Nr. 30 [1]) wohl ein Sommerfrisch- aber kein Mädchenlied:

Einst schlief ich sanft im Walde
Vom Tannenbusch versteckt;
Da hat mich das Gelächter
Von Mädchen aufgeweckt.

Sie hatten dort am Brünnlein
Gefunden ein Gedicht;
Nie saßen die Camoenen
So reitzend zu Gericht.

[1]) Bei Greinz S. 290 mit Varianten und ein paar (Druck-?) Versehen unter den 'Vermischten Gedichten'!

Ich hatt' es dort verloren,
Es war aus jener Zeit,
In der noch nicht der Böse
Die Lieder mir gefeit.

Die Schönste band dann Rosen
Zum Kranz vom nahen Strauch,
Ich nahm den Kranz und trug ihn
Nach alter Dichter Brauch.

Die Blätter und die Rosen
Sie fielen längst davon;
Das End von meiner Liebe
Ist eine Dornenkron!

Hier spricht nicht das Mädchen, sondern der Dichter erzählt sein eigenes Erlebnis mit den Mädchen. Das hat schon der alte treufleissige Abschreiber gemerkt und in einer Fußnote nicht ohne Verwunderung ausgesprochen: 'Offenbar ist hier nicht das Mädchen, sondern der Dichter selber gemeint, die letzte Strophe stammt aus späterer Zeit. Wer aber war der Böse?' — Der 'Böse' war der Geist,[1]) der Gilm dazu trieb, manchem seiner Gedichte polemischen Einschlag zu geben, was vereinzelt auch in diesen Sommerfrischliedern der Fall ist, wie wir unten an Beispielen sehen werden. Das verlorene Gedicht, das die Mädchen gefunden hatten, stammte also aus früherer Zeit. Daß die letzte Strophe späterer Zusatz sei, wird wenig Glauben finden, da sie dem ganzen Gedicht erst das Blickziel und den tieferen Empfindungsgehalt verleiht; der Abschreiber erweist sich auch in anderen Anmerkungen nicht sonderlich unterrichtet.

Auch *K* 25 ist gleichfalls kein Mädchenlied: schon die Eingangsstrophe läßt erkennen, daß nicht das Mädchen, sondern der Dichter von seinem Mädchen spricht:

[1]) Wie weit derselbe von außen her beeinflußt wurde, lasse ich heute unerörtert und verweise vorläufig auf Sonntag, Hermann von Gilm, S. 19 ff.

Sie lag am offnen Fenster
In schöner Morgenstund
Und lächelte herunter
Mit purpurrothem Mund.

Andere dieser Gedichte sind zwar Mädchenlieder, aber Gilm war noch so wenig an dieses Leitmotiv gewöhnt, daß er es bei der Ausarbeitung nicht unverrückt festzuhalten vermochte.
Man sehe *K* 7 daraufhin an:

Zu dem Brünnlein voller Gnaden,
Einen weissen Habit an,
Mit Brevier und Kreuz beladen,
Kommt ein fetter Ordensmann.

Und es flutet in den Halmen,
Und die Ziegenglocke klingt,
Und die Quelle murmelt Psalmen,
Und die junge Hirtin singt:

'Wollt Ihr von dem Brünnlein trinken,
Laßt das schwarze Buch zu Haus;
Denn sonst lachen Euch die Finken,
Ehrwürdiger Vater, aus!'

Zu den ersten vier Versen macht der Abschreiber die Bemerkung: 'Offenbar ein Wiltener (= Prämonstratenser Mönch), Pfarrer von Mutters' (eine halbe Stunde über Natters). Vergleicht man diese alte Fassung mit der jüngeren, die Greinz S. 110 abdruckt, sieht man, wie der Dichter später selbst die *junge Hirtin* nicht stilgerecht fand und dafür *der Hirtenknabe* einsetzte. Außerdem änderte er V. 4 *fetter* in *dicker*, das anschaulicher ist; Vers 6 *die Ziegenglocke*, die beim Vortrag leicht an *Zügenglocke* (= Totenglocke) erinnern konnte, in das deutlichere *der Ziege Glöcklein*; V. 7 *die Quelle* in *das Brünnlein*, um keinen Zweifel darüber zu lassen, daß er dasselbe *Brünnlein voller Gnaden*, die man von einer Gesundheitsquelle erwartet,

meint, wie in V. 1; V. 10 *schwarze* in *dicke*, auf daß es mit dem *dicken Ordensmann* in V. 1 harmoniere.

In den Urfassungen mögen solche Versehen gegen das Leitmotiv öfters vorgekommen sein, wie ein Lied in Josefinens Nachlaß beweist. Es hat die Überschrift:

Wunsch.

Wenn ich nur ein Knabe wäre!
Dort mit jenem wilden Pferde
Möcht ich jagen um die Erde,
Hangen an den seidnen Mähnen
Und an seiner Croupe[1]) lehnen,
Wenn ich nur ein Knabe wäre!

Wenn ich nur ein Knabe wäre!
Dort im Strom möcht ich mich baden,
Möcht den blanken Stutzen laden,
Und wo jene Felsen ragen,
Möcht ich mit den Gemsen jagen,
Wenn ich nur ein Knabe wäre!

Wenn ich nur ein Knabe wäre!
Mit den Fremden möcht ich ringen,
Die uns Nacht und Ketten bringen,
Mit dem Schwert schlug sie der Schwede,
Doch ich schlüg sie mit der Rede,
Wenn ich nur ein Knabe wäre!

Wenn ich nur ein Knabe wäre!
Vaterland! Dich möcht ich singen
Und den Mädchen Blumen bringen;
Denn wer Blumen bringt, bringt Lichter,
Und wer Licht bringt, ist ein Dichter!
Wenn ich nur ein Knabe wäre!

Daß das Mädchen den *Mädchen Blumen bringen* will (Vers 21), war ein Mißgriff, den der Dichter bald erkannte und beseitigte: schon in *K* und ebenso in *Br* erscheint die Besserung: '*Dir* (d. h. dem *Vaterland*) *den Kranz der Blumen bringen*'; später hat er auch die

[1]) Kreuz des Pferdes.

Überschrift verdeutlicht, indem er *Wünsche* in *Mädchenwünsche* änderte, auch sagt er Vers 11 nicht mehr *mit den Gemsen j.*, sondern sachrichtiger *nach d. G. j.* Gr. bietet S. 83 eine andere viel jüngere Fassung.

Die 38 Lieder, wie sie *K* überliefert, bilden auch inhaltlich einen Zyklus. Die ersten 3 Lieder zeigen uns im allgemeinen die Geliebte in den Freuden der Sommerfrische: wir sehen sie mit dem Lederbecher zum Gesundheitsbrunnen gehen (*K* 1 zu Gr. 110, b);[1]) wir hören, wie die wilde Rose sie, die Verbannte,[2]) als Schwester begrüßt (unten S. 9 abgedruckt), und beobachten, wie sie mit Vögeln und Blumen Gott in der schönen Natur feiert (*K* 3 zu Gr. 98, a). Von Nr. 4 an werden wir auf ihr Inneres, auf ihr Seelenleben gelenkt. Sie erstarkt auch innerlich, ihr Mut wächst, selbst Mutwille stellt sich ein: sie wünscht sich als Knabe in Taten des Mutes zu erproben (*K* 4 zu Gr. 83, a), fühlt durch die Erzählung des Veteranen ihren Wagemut erhöht (unten S. 195 abgedruckt), möchte der Hirtenknabe sein, der die junge Hirtin küßt (*K* 6 zu Gr. 109, a), und lacht über den dicken Ordensmann, der sich auch den Gesundheitsbrunnen zunutze machen will. — Mit Nr. 8 tritt eine Wendung ein. Nachdem sie schon in Nr. 6 auf die Liebe angezückt hat, wird nun das Liebesthema angeschlagen und der Geliebte in den Vordergrund gerückt. Sie freut sich über die Begegnung mit ihm, der ihr noch lieber ist als die Blumen (*K* 8 zu Gr. 80, b); sie fühlt, daß die Sommerkur

---

[1]) Ich verweise, um die Orientierung zu erleichtern, auf Greinzens Ausgabe, obgleich die Texte vielfach sehr geändert sind. Da Gr. nur die Seiten zählt, füge ich der Seitenzahl a, b, c bei, um damit die Stellung des Gedichtes auf der Seite zu bezeichnen.

[2]) Gilm fühlte und beklagte sich oft als Verstossenen und Verbannten und übertrug diese Empfindung auf Josefine, deren geistesklarer, ruhigheiterer Lebensanschauung das wenig entsprach.

ihre Gesundheit nicht nach Erwarten fördern wird, denn der Schmerz 'zog sich vom Magen in das Herz' (*K* 9 zu Gr. 82, b); sie will den Geliebten malen, aber Farben genügen ihr so wenig wie Worte (*K* 10 zu Gr. 90, c); er stickt mit ihr und setzt 'einer Rose die Dornen ein' (*K* 11 zu Gr. 77, b); er gibt ihr 'ins Herz einen Stich' (*K* 12 zu Gr. 77, a). — Zur Abwechslung vom Liebesthema werden 5 Lieder mit anderen Motiven eingereiht: sie läßt sich von einem Mütterlein vor der Feldkapelle deren eheliches Geschick erzählen (*K* 13 zu Gr. 100, a); sie freut sich der Schwester[1]) in der ländlichen Umgebung, doch nicht ganz ohne Eifersucht (*K* 14 zu Gr. 95, b); die beiden vergleichen ihre Augen, Haare, Wuchs (*K* 15 zu Gr. 101, b); sie freut sich im Bilde eines kranken Kindes über die Heilkraft des sommerfrischen Waldes (*K* 16 zu Gr. 89, a) und wünscht sich auch im Himmel die Schönheiten der Sommernatur (*K* 17 zu Gr. 98, b). — Von Nr. 18—24 spricht sie von ihrer Liebe, und zwar in gesteigerter Wärme, nur in Nr. 19 wird ein Naturbild ein-

[1]) Darunter wird eine Freundin Josefinens zu verstehen sein. Gilm gebraucht das Wort öfter in diesem Sinne. Josefine besaß keine Schwester. Die Gilmbiographen sind über sie sehr mangelhaft unterrichtet; ich füge daher einige Angaben aus dem Familienstammbuch ein, das ihr Vater, der kais. Rat und Polizeioberkommissär Anton Kogler, sorgfältig geführt hat. Franziska Romana Josefa Kogler wurde am 12. März 1816 'um $^{1}/_{4}$ nach 9 Uhr Vormittag, an einem Dienstag, am Tage vor dem Vollmond im Zeichen der Jungfrau geboren'. Sie hatte fünf Brüder: Albert Johann, Adolf, Albert Josef, Ludwig Karl und Eduard. Sie vermählte sich am 22. April 1846 mit dem k. k. 'Provinzial-Staatsbuchhaltungs-Ingrossisten', Herrn Johann Andreas Dobler, geboren am 23. Februar 1811 zu Altenstadt bei Feldkirch. Der langen, durchweg glücklichen Ehe entsprossen drei Kinder. Johann Andreas Dobler starb als Rechnungsrat am 16. Mai 1901 zu Innsbruck; die Gattin Josefine folgte ihm noch in demselben Jahre (am 21. September) in den Tod nach.

geschoben: die Abendsonne verteilt rote Bänder an die Wolken (zu Gr. 103, b), und in Nr. 24 die Muttergottes mit dem nackten Kindlein, das sie besonders anzieht, in der Wallfahrtskirche beschrieben (unten S. 196 abgedruckt). In Nr. 18 erweckt der Anblick spinnender Mädchen in ihr den Wunsch, an den Locken des Geliebten zu spinnen (zu Gr. 78, a); in Nr. 20 übergibt sie das Bekenntnis ihrer Liebe den Sternen (zu Gr. 83, b); in Nr. 21 erwartet sie angstbeglückt die Ankunft ihres Geliebten (zu Gr. 89, b), erzählt in Nr. 22 von den ersten Küssen (zu Gr. 78, b) und in Nr. 23 von seinen Abendbesuchen, welche seine brennende Zigarre, leuchtend wie ein Johanneswürmchen, schon von fern ankündigt (zu Gr. 106, b). — Im Übergang zur nächsten Gruppe beschreibt der Dichter seine Geliebte im Fenster (Nr. 25, vgl. oben S. 185). Es erfolgt eine Wendung: Bedenken und Sorgen erwachen. In Nr. 25,2 [1]) fürchtet sie, daß die Welt diese ihre Lieder tadle (zu Gr. 90, b); doch tröstet sie sich (Nr. 26), weil die Welt um Mädchenlieder sich glücklicherweise so wenig kümmert wie um eines Vogels Triller (zu Gr. 108, b).[2]) Bei einem Gesellschaftsausflug auf die Alpe ist sie allein traurig (*K* 27 zu Gr. 93, b), und schon der Abschreiber macht hier die Anmerkung: 'In diesem Gedicht dämmert das erstemal (so!) wie eine Ahnung ein trüber Schmerz der kommenden Störung des glücklichen Verhältnisses herein'. Der Abschreiber hielt also gleichfalls die 'Sommerfrischlieder' in *K* für einen Zyklus auch dem Inhalt nach. In Nr. 28 verteidigt sie sich gegen den Vorwurf, daß sie einen gottlosen Studenten liebe, mit dem Hinweis auf Petrus, der den Herrn ver-

[1]) Unter Nr. 25 überliefert *K* zwei Lieder; ich behalte die Nummer bei und bezeichne das zweite mit 25,2.

[2]) Statt: 'Nehmen die Ultramontanen Glücklich keinerlei Notiz' heißt die ältere Fassung in *K*: 'Nehmen all die Bundesstaaten, Gott sei Dank, keine Notiz'.

leugnet habe und doch ein heiliger Mann geworden sei (zu Gr. 102, a). Ihr liegt das Irdische mehr an als das Heilige und sie fühlt sich so recht als Gegensatz zur Nonne, die in düsterer Zelle allen Daseinsfreuden entsagt, während sie die schöne Erde liebt (*K* 29 zu Gr. 82, c). — Das zweite Nichtmädchenlied (Die Camoenen, wo bereits von der Dornenkrone der Liebe gesprochen wird, vgl. oben S. 183 f.) leitet zur letzten Wendung über. Es ist Herbst geworden: sie besingt die Herbstzeitlose (*K* 31 zu Gr. 87, b). Die Liebe sinkt, sie verklagt den Geliebten (*K* 32 zu Gr. 92, a) und betrauert unter welken Blättern das verlorene Liebesglück (*K* 33 zu Gr. 337, b, also unter den 'vermischten Gedichten'!) Sie führt Klage über das herbe Leid, das ihr die Liebe gebracht hat (*K* 34 zu Gr. 79, a); aber trotz der Bedrängnisse ihres Herzens will sie ihm nicht die Schuld auflasten, sondern das Verhängnis geduldig tragen (*K* 35 zu Gr. 104, a). Die Schwalben ziehen fort (*K* 36 zu Gr. 97, c),[1]) auch das Mädchen verläßt die Sommerfrische (*K* 27 = Gr. 112):

Es ist der Wagen schon bestellt,
Bald näh' und strick' ich wieder,
Und wie im Herbst vom Baume fällt
Das müde Blatt, geb' ich der Welt
Die sommermüden Lieder.

Der ganze Zyklus ist also naturentsprechend in den Zeitrahmen gespannt, zeigt deutlich Bewegung und Entwicklung: das Mädchen allein mit seinen Sommerfreuden, der Geliebte tritt hinzu, die Liebe beginnt, steigt, fällt. Selbstverständlich hat der Dichter nicht von vorn herein nach einem bestimmten Plan gedichtet, sondern erst nachträglich die fertigen Gedichte so zusammengestellt,[2]) um einen einheitlichen Titel zu recht-

[1]) Der Reim *erwarmt: umgarnt* (statt *umarmt*) bei Gr. ist doch wohl nur Druckfehler, allerdings ein ausgiebiger.

[2]) Dabei dürfte zumeist die Zeitfolge der Entstehung erhalten geblieben sein.



fertigen, den uns *K* leider nicht überliefert, den wir aber beim nahen Zusammenhang zwischen *K* und *Br*, wie wir gleich sehen werden, unbedenklich aus *Br* herübernehmen können: 'Sommerfrische eines Mädchens'.

Der Text von *Br* steht dem in *K*[1]) sehr nahe; die Varianten sind gering, reichen jedoch leicht hin zum Nachweis, das *K* in diesem Teil älter ist als *Br*. Dafür nur einen Beleg. In *K* 20 lautet die erste Strophe:

An des Baches Rand dort drüben
Hab ich in den Sand geschrieben:
Hermann, sieh, ich liebe Dich!
Doch die Well' im Blumenhaschen
Hat es wieder fortgewaschen.

Br überliefert den dritten Vers, der in jeder Strophe gleichlautend wiederkehrt, also:

Ferdinand, ich liebe dich!

Man sieht sofort, wie die *K*-Fassung aus der Gegenwart heraus Gilms wirklichen Rufnamen bringt, während der Dichter in *Br* einen fremden und zu jener Zeit Kaiser Ferdinands mehr allgemeinen dafür eingesetzt hat, den er später gelegentlich noch mit einem anderen vertauscht. Demnach könnte die jüngere Hs. *Br* wohl auch direkt aus *K* entsprungen sein. Daß aber das nicht der Fall ist, läßt sich gleichfalls beweisen; ich wähle dazu das Gedicht *K* 21, welches auch in Josefinens Nachlaß vorhanden ist und in den Ausgaben eine ganz andere, viel jüngere Fassung zeigt. Ich gebe es in der ältesten Gestalt von *D*:

Aus den hohen grünen Ähren
Glänzt hervor sein weißer Hut,
Aus des Herzens tiefsten Kammern
Strömt zur Wange mir das Blut.

---

[1]) Genauer wäre zu sagen: der Text der V o r l a g e n von *Br* und *K*, denn beide sind nur Abschriften.

Finken, bleibt in meiner Nähe,
Laßt die Jungen nur allein,
Können wohl ein Viertelstündchen
Ohne eure Nahrung sein.

Und du, alte hohe Tanne,
Traumverlorne, komm zu dir
Und vertritt in dieser Stunde
Sorgsam Mutterstell' an mir.

Und du, Quelle, redereiche,
Hör' ein angstbeglücktes Kind,
Das dich bittet, laut zu rufen,
Wenn wir Beide stille sind.

Die beiden Eigenschaftswörter in Vers 1 entsprangen dem eiligen Bestreben Gilms, die Taktzahl des Verses zu füllen; später strich er das blassere *hohen* und setzte am Schlusse *Waitzenähren*, so daß der Vers in *K* und *Br* lautet: *Aus den grünen Waitzenähren.* Auch Vers 9 ersetzte er *hohe* durch *lange*, wie nun *K* und *Br* lesen, das auch in den jüngeren Texten der I. Ausgabe I, 130, und der Passerschen Ausgabe S. 41, woraus Gr. 89, b geschöpft, stehen blieb. Vers 4 war ihm *Strömt* zu stark, er änderte es in *Steigt K* und *Br*, die jüngsten Texte haben eine völlige umgearbeitete Strophe. Vers 15 ist schwerfällig und der Ausdruck *laut zu rufen* für das Murmeln der Quelle gewagt; daher änderte er: *Wecke mich aus meinen Träumen K Br*, wodurch auch der Sinn viel dezenter wird, den der Dichter in den jüngeren Fassungen leider wieder vergröbert hat, wie er auch sonst öfters bei späteren Überarbeitungen verdirbt; das ganze Gedicht ist in der Fassung *K Br* schöner als in den gedruckten Texten. Vers 2 liest *D weißer*, *K* aber *grüner*, was sicher fehlerhaft ist; denn grüne Strohhüte trugen und tragen die Männer in Tirol nicht; alsdann könnte der Dichter die grüne Hutfarbe schon deswegen nicht für sein Bild verwenden, weil sie sich nicht von der grünen Ährenfarbe

abhübe. *Br* enthält den Fehler von *K* nicht, sondern liest *weißer*, zeigt sich also von *K* unabhängig.

Dieses Ergebnis wird durch die weitere Untersuchung von *Br* bestätigt werden. In der Vorlage dieser Handschrift ließ Gilm, von ein paar kleinen Umstellungen abgesehen, die Gedichte des Zyklus in derselben Reihenfolge stehen, nahm aber die beiden Gedichte *K* Nr. 25 und 30, welche nicht Mädchenlieder sind, weg und schob sie in den Zyklus 'Neuer Frühling', der nach den Sommerfrischliedern entstand, und dichtete dafür vier ausgeprägte Mädchenlieder hinzu, die weiterhin geringe Veränderungen erfahren haben; ich führe sie nach Gr. an und vergleiche *Br* damit.

Gr. S. 84: Mein Liebster ist verdrießlich. Lesarten: Vers 10 Das Mädchen *Br*] Die Jungfrau Gr.; 15 fliegt *Br*] flog Gr.; die letzte Strophe fehlt *Br*.

S. 96: Aus einer ärmlichen Hütte. Lesarten: 8 Das *Br*] Ein Gr.; 11 Auf dem zerbroch'nen *Br*] Auf halbzerbrochnem Gr.; 13 tauch' *Br*] tunk' Gr.

S, 105: Ihr nennet mich mutwillig. 5 Da wein' ich wie and're und klag' ich *Br*] Wie andre wein' ich und klag' ich' Gr.

S. 111: Ich hätte noch manches Lied in der Brust (auch in *Br* vor dem Schlußgedicht). 6 sehen *Br*] schauen Gr.; 11 hab' mal einem Veilchen *Br*] habe jüngst einer Rose Gr.]; 13 Das Veilchen *Br*] Die Rose Gr.

In *Br* besteht also der Zyklus nur aus Mädchenliedern. Gilm muß daran wachsende Freude gewonnen haben; denn er singt weiterhin ältere Lieder in Mädchenlieder um, gelegentlich sogar mit poesieschädigender Gewaltsamkeit. Dafür nur e i n e n Beleg. Gr. S. 91, b hat in *Br* folgende Fassung:

Es war ein Frühlings-Abend,
Die goldne Sonne schied,
Die Blumen waren durstig,
Die Vögel waren müd.

Da kam ein Mädchen singend
Den Wiesenweg entlang
Mit Wolkengold im Haare,
Mit Thau auf seiner Wang'.

Und hundert kleine Blumen,
Die kniend und gebückt
Den Abendsegen sprachen,
Hat boshaft es geknickt.

Und manche arme Grille
Hat es, noch eh' die Nacht
Die Sterne angezündet,
Zum Waisenkind gemacht.

Dann hat es mich gekreuzigt,
Mit Dornen mich gekrönt,
Hat meine Lieb verspottet,
Hat meinen Schmerz verhöhnt.

Dies hat an diesem Abend
Ein frommes Kind getan,
Dann schlief es fest und ruhig
Und Niemand sah's ihm an.

In Gr. ist es folgendermaßen geändert:

1 Sommerabend, 2 goldne] heisse, 4 Vögel] Wolken, 5 Da wandelte ich singend, 7 Wolkengold] Abendgold, 8 seiner] meiner, 12 Hat — es] Hab' — ich, 13 arme] kleine, 14 Hab' ich, 17 Dann hab' ich ihn, 18 mich] ihn, 19 Hab' seine, 20 Hab' seinen, 21 Das, 23 Drauf.

Die Varianten zu 1, 2 zeigen, wie Gilm das Frühlingslied in ein Sommerlied verwandelt, *Br* bringt es im Zyklus 'Neuer Frühling'; die Variante zu 13 beweist, wie er dabei im einzelnen verschlechtert, indem er das Eigenschaftswort *klein*, das er schon bei *Blumen* (9) verbraucht hat, hier bei der 'Grille' wiederholt; aus allen anderen Varianten ergibt sich, wie er durch die Umwandlung der dritten Person in die erste die feine Form des Naivunbewußten beim Mädchen zerstört: jetzt beschreibt es sich selber (7, 8), nennt es sich selber *boshaft*, rühmt sich, daß es ihn (den Dichter) gekreu-

zigt usw. habe, und heißt sich dabei noch *ein frommes Kind.*

Auch Josefine und ihre Freundinnen mögen an diesen Sommerfrischliedern Freude gefunden haben, worin der Dichter neuerdings einen Ansporn zur Vermehrung derselben gefunden haben wird. Kein Zyklus kehrt so oft in Handschriften Gilmscher Gedichte wieder wie dieser, im Gilmnachlaß des hiesigen Ferdinandeums allein findet er sich viermal, teilweise allerdings recht trümmerhaft erhalten; einer trägt den Vermerk: 'Eigentum Wohlgemuth'. Minna Wohlgemuth war eine Freundin Josefinens. Teils hat Gilm neue Sommerfrischlieder hinzugedichtet, teils hat er sie einfach aus anderen Zyklen, besonders aus dem inhaltlich nahe verwandten 'Neuen Frühling' mehr oder weniger überarbeitet herübergenommen und damit den ursprünglichen inneren Zusammenhang des Zyklus gesprengt. Die Herausgeber haben dann die 'Sammeltätigkeit' noch aus Eigenem fortgesetzt, so daß Greinz z. B. 75 Sommerfrischlieder zusammenbringt, trotzdem er einige ursprüngliche in andere Abteilungen stellt. Umsomehr muß man sich verwundern, daß sie außer *K* 25 noch drei Lieder des ursprünglichen Bestandes ganz verloren haben, die ich hier nach *K* und *Br* abdrucke.

K 2.

Ich glaubt' mich heimatlose,
Verstoßen und verbannt;
Da hat die wilde Rose
Beim Namen mich genannt.

Es stehen all die Schwestern
Geheim in einem Bund,
Was Eine weiß von gestern,
Wird heut der andern kund.

K 5.

Es regnet in Strömen, wir sitzen im Heu,
Erzälen (so) Geschichten allerlei.

Und Einer sitzt drunter (darunter *Br*), ein Veteran,
Der hat (hat schon *Br*) viel Großes erlebt und gethan.

'Erzält[1]) von eintausend achthundert und neun,
Dann hol' ich Euch (auch *Br*) jene Rose herein.

Denn kann ein Mann von Weib und Haus,
So kann auch ein Mädchen in Regen hinaus.

Und kann so ein Röschen im Regen stehen (stehn *Br*),
So kann auch ein Mädchen ins Wasser gehen (gehn *Br*).

K 24.

Ich ging heut hin zum Wallfartsort,
Es steht die heilige Jungfrau dort.

Gesicht und Hände vom feinsten Wachs,
Die Haare von langem glänzenden Flachs.

Sie hat einen Mantel von blauer Seid'
Es ist mit Perlen besäet (besä't *Br*) ihr Kleid.

Es steht ein Knäblein auf ihrem Schooß,
Das ist vom Scheitel bis zur Ferse blos.

Die Leute beten, ich aber denk:
Ein Kind! welch liebliches Himmels Geschenk!

Ich will nun den Versuch wagen, die Entstehungszeit des Grundstockes dieser Sommerfrischlieder zu bestimmen. Die Lieder selbst bieten keinen verläßlichen Anhaltspunkt, wohl aber überliefert *Br* in dem Zyklus 'Neuer Frühling' ein gut datierbares Gedicht, welches die erste Gilmausgabe I, 302 unter den 'letzten Blättern', Greinz in den Sommerfrischliedern S. 93 vorführt. Der Text in der ersten Ausgabe ist jungen Ursprungs, und Gr. hat ihn herübergenommen; in *Br* aber steht die ursprüngliche Fassung und sicher auch an der ursprünglichen Stelle. Sie ist unmittelbar aus den Zeitverhältnissen jener Gegenwart herausgewachsen:

[1]) Das Mädchen fordert hier den Veteranen zum Erzählen auf.

Reden wir von etwas anderm,
Nicht von Veilchen stets und Rosen;
Wie ists mit den Cölner Wirren
Und dem Erzbischof von Posen?

Fräulein, in dergleichen Dingen
Red' ich so, wie ichs verstehe:
Vater Licht und Mutter Erde
Leben in gemischter Ehe.

Und die Kinder sollen[1]) alle
In des Vaters lichtem Glauben:
Farbenstrahlend sind die Blumen
Und durchsichtig sind die Trauben.

Die Kölner Wirren, von denen hier die Rede geht, hängen zusammen mit dem Erzbischof Klemens August Freiherrn von Droste-Vischering, der im September 1837, gestützt auf ein päpstliches Rundschreiben, seine Pfarrherren anwies, Aufgebot und Trauung gemischter Ehen nur zu gestatten, wenn vorher von den Brautleuten das bindende Versprechen abgegeben werde, die Kinder gemischter Ehen katholisch zu erziehen;[2]) er wurde von der darüber erzürnten preußischen Regierung seines Amtes enthoben und am 20. November in die Festung Minden abgeführt, was ungeheures Aufsehen hervorrief. Der Erzbischof von Posen, Martin von Dunin, schlug sich auf Seite Drostes und sandte, als der Einspruch des Papstes gegen dessen Gefangennahme in Deutschland bekannt wurde, am 27. Februar 1838 einen ähnlichen Erlaß an seine Pfarrherren, worauf die preußische Regierung auch gegen ihn vorging.

Es liegt auf der Hand, daß man von Neuigkeiten sprechen will, so lange sie noch Neuigkeiten sind, und da das Gedicht zum 'Neuen Frühling' gehört, ist es im Frühjahr 1838 entstanden. Nach der übereinstimmenden Ansicht aller Gilmherausgeber und -biographen

---

[1]) 'Sollen' wahrscheinlich aus 'stehen' verlesen.

[2]) Vgl. Jung, Julius Ficker, 1907, S. 20.

wurde dieser Zyklus nach den Sommerfrischliedern gedichtet, die somit in ihrem Hauptbestande in den Sommer 1837 fallen.

Dieses Ergebnis läßt sich noch auf einem anderen Weg erhärten. In einem Briefe Gilms an Josefine (ed. Prem, Ferdinandeumszeitschrift 3. Folge XLVIII) vom 8. Juni 1839 heißt es: 'Das Wort Natters hat wie ein Zauber auf mich gewirkt ... Was hat ihm die Macht verliehen, das Blut eines Menschen zum Herzen zu drängen, die Seele zittern zu machen, was hat der bemalte Kirchturm von Natters mit einer Träne zu tun?.. Mache diesen Weg nur oft; denn Du kannst ihn nicht ohne mich machen'. Und dazu halte man noch den Brief vom 24. August 1839: 'Liebe Pepi! Wenn Du diese Zeilen liesest, sind es zwei Jahre, daß Du auch auf die Eich (Häusergruppe bei Natters) gingst; kurz zuvor hattest Du die Bande gelöst, die Dich an Deinen Hermann knüpften'.[1]) Das ergibt also wieder genau den Sommer 1837. Bisher hatte man frühestens auf den Sommer 1838, zumeist aber auf den Sommer 1839 geraten.

---

[1]) Dadurch sind die Schmerzgedichte im letzten Teil des Sommerfrischzyklus erklärt.

JULIUS GROSSES 'JUDITH'.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Hebbelschen Dramas.

Von

RICHARD MARIA WERNER.

In den Einleitungen meiner historisch-kritischen Ausgabe von Friedrich Hebbels 'Sämtlichen Werken' (Berlin 1900—1903) kam es darauf an, nur das unerläßlich Notwendige zu bringen; es mußte deshalb alles fortbleiben, was an sich interessant, fördernd und wissenswert ist, aber nicht dazu dient, in das Verständnis des einzelnen Werkes einzuführen. Der Verzicht auf solche Nebendinge wurde freilich von einigen Kritikern nicht richtig aufgefaßt und als Unkenntnis oder tendenziöses Verschweigen angesehen, obwohl er mir mitunter recht schwer fiel. Es war nur möglich, für monographische Arbeiten die verläßliche Grundlage zu schaffen, den Zusammenhang zwischen den Werken untereinander und mit dem Leben des Dichters anzudeuten und alles übrige der Zukunft zu überlassen. Auch in meinem Buche 'Hebbel. Ein Lebensbild' (Berlin 1905) konnte schon mit Rücksicht auf den mir zugestandenen Umfang nur das Wesentliche gegeben werden, sollte nicht das Gleichmaß gestört werden. Hätte ich anders verfahren wollen, dann wäre ich genötigt gewesen, weiter auszuholen und durch das Detail die Hauptsachen zu verhüllen.

Am meisten bedauerte ich, daß ich auf die Bühnengeschichte von Hebbels Dramen nur dann eingehen durfte, wenn sie irgendwie mit Hebbels eigenem Wirken oder mit seiner Biographie verknüpft war und dadurch als Strich in das Gesamtbild gehörte. So ließ ich auch bei der 'Judith' den Anteil Julius Grosses ganz unerwähnt, weil er mich zu weit geführt hätte, glaube jedoch, in einer kleinen Sonderuntersuchung auf ihn eingehen zu dürfen, da er in mehrfacher Hinsicht merkwürdig ist. Schon durch die Person des Nachdichters.

Julius Grosse zählt seinem ganzen poetischen Wesen nach, trotzdem er in Halle den Einfluß Robert Prutzens erfuhr, durchaus zur 'Münchner Schule'; noch als Greis hat er in seinen allzu breitsprechigen Lebenserinnerungen Emanuel Geibel seinen 'verehrten Meister' genannt ('Ursachen und Wirkungen'. Braunschweig 1896. S. 176). Paul Heyse hat er in München sehr nahe gestanden, am 'heiligen Teich' seine Andachten verrichtet, dem 'Krokodil' als Mitglied angehört. Seine Stärke lag in der Epik, weniger in der Lyrik, während er im Drama wie alle anderen aus dem Kreise vollständig versagte trotz heißem Bemühn. Hebbel und die 'Münchner' waren aber ausgesprochene Gegensätze. Wie spottete Hebbel über die 'Kleindichterbewahranstalt' in München, wie machte er sich über die 'schönen Verse' lustig, wie höhnisch nannte er Geibel den 'Dichter der vielen Auflagen'. Und die Münchner blieben ihm den Dank nicht schuldig, hetzten und stichelten gegen ihn durch Notizen der 'Augsburger Allgemeinen', traten ihm in den Weg zur Münchner Bühne, da Dingelstedt geschieden war, zerfaserten seine Lyrik und gaben das Schlagwort von seiner Phantasie, die unterm Eise brütet, aus. Zwei Kunstrichtungen standen einander gegenüber: die rückblickende und die vorschauende, die klassizistische und

[illegible] dte und die von [illegible] nheit, Formvoll- [illegible] rses erstrebte die [illegible] e nur als Mittel [illegible] ndere, selbst das [illegible] Kantige, ja Ver- [illegible] ien und notwen- [illegible] von der Malerei [illegible] ualismus der da- [illegible] inen Erinnerun- [illegible] sachen und Wir- [illegible] gensatz zu dem [illegible] gedenkt in einer [illegible] udwigs, A. Lind- [illegible] spannen. Wenn [illegible] Hebbelschen 'Ju- [illegible] chtenswert. Frei- [illegible] nach den Erfah- [illegible] Überzeugung ge- [illegible] Aktualität, ohne [illegible] s neuen Dramas [illegible] engehalt der Ge- [illegible] enstück zu schaf- [illegible] abgewendet, der [illegible] Tendenzdramen [illegible] Klassizismus als [illegible] selt Tendenz und [illegible] mmer mit aller [illegible] er versteckte Be- [illegible] ngsmanie, ließ er [illegible] n Problemen, die [illegible] sie auch in jeder [illegible] en; er hielt nichts [illegible] Versuchen, alte [illegible] osen Johann Par- [illegible] en 'Johann von [illegible]

Es war bei Grosse gewiß auch nicht persönliche Vorliebe für Hebbel, was ihn zur Bearbeitung veranlaßte, obgleich er gelegentlich der Nibelungenaufführung[1]) 'den gefeierten großen Poeten bei Genelli' in Weimar 1861 begrüßte (a. a. O. S. 328) und 1864 während seines Wiener Aufenthaltes durch Emil Kuh 'in hypergeistreicher Weise die Mysterien der Hebbelschen Dichtung und Denkart' entwickelt bekam. Im Mai 1868 wurde Grosse von Herrn von Perfall zum Dramaturgen des Münchner Hoftheaters gemacht und wollte (S. 418) als solcher neben der Pflege des Neuen 'die Wiederbelebung und Bearbeitung älterer Werke' in ansehnlicher Reihe versuchen: Holbergs 'politischen Kannengießer' und 'Jeppe vom Berge', Raimunds 'verhängnisvolle Zauberkrone', Calderons 'Richter von Zalamea', weiter Dekkers 'Fortunat', Shakespeares 'Timon von Athen', Sardous 'Maison neuve' und Bélots 'Testament de César Girodot', 'endlich vor allen an erster Stelle Hebbels Judith' nennt er ausdrücklich. 'Die Umformung der modernen Prosa Hebbels in stilvollere Diktion war die nächste Aufgabe des Sommers'. Wir dürfen darin eine Nachwirkung Geibels sehen, denn schon 1855 hatte dieser in München zu Grosse gesagt (S. 207): 'Ich wüßte eine schöne Aufgabe für Sie. Da ist unter den Hohenstaufendramen Raupachs ein Heinrich der Sechste, ein musterhaft gebautes Stück, aber es fehlt an Blut und Nerv und Phantasie, mit einem Wort an der Sprache des Dichters. Gelingt Ihnen diese Ergänzung, so verbürge ich mich für die Aufführung hier'. Damals ging Grosse zwar an den Versuch, ließ ihn aber vorerst wieder liegen. Nun sollte Hebbels 'Judith' in die Kur genommen werden. 'Hebbels Prosa' — so lautet ein Münchner Theaterbericht

---

[1]) Vgl. seinen Aufsatz in der 'Allgemeinen Zeitung' nach der 'Bayrischen Zeitung'. Hebbels Briefe VII, S. 224,4 und 396,22.

vom 18. Oktober 1868, der wohl von Grosse selbst herrührt — 'Hebbels Prosa ist als markig, eckig und 'shakespearisch' berühmt. Gleichwohl ist sie in der Judith weder realistisch genug, um durch die Lokalfarbe zu interessieren, wie z. B. im Goetheschen Götz,[1]) noch ideal genug, um den durch und durch idealen Bau des Stücks genügend zu bekleiden. Mit einem Wort, es fehlt der Sprache an jenem Adel und Kunststyl, welchen eine große Tragödie nicht entbehren kann' (vgl. die 'Vorbemerkung' in Grosses 'Gesammelten Dramatischen Werken'. Leipzig 1870. VII, S. X). Er hielt es 'durchaus nicht für ein Majestätsverbrechen am Genius des Dichters' die Judith 'in stilgemäßere Jambenform umzuschreiben' ('Ursachen und Wirkungen' S. 422). Klara Ziegler als Trägerin der Hauptrolle soll 'mit Freuden mit dieser Umformung einverstanden' gewesen sein, 'die eine Art Ereignis zu werden versprach'. Die 'Herren Mimen' aber waren einsichtsvoll genug, die neue Form abzulehnen, angeblich weil 'die Rollen in alter Form festsäßen und man sie unmöglich umlernen könne'. So wurde die von der Intendanz schon akzeptierte Bearbeitung zurückgelegt und erschien dann 1870 mit einer Widmung an 'Clara Ziegler, die große Tragödin', da Grosse glaubte, ein Vergleich (seiner Bearbeitung mit dem Original) würde für die Berechtigung seiner Arbeit ausfallen und zeigen, 'daß ich diese Transponirung der Form vom Soccus auf den Kothurn im Geiste Hebbels auszuführen bemüht

---

[1]) Dem Verfasser dieses Artikels scheint zu entgehen, daß denn doch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem deutschen Stoffe des 'Götz' und dem biblischen der 'Judith' besteht; wie sollte denn in deutscher Prosa eine assyrisch-jüdische 'Lokalfarbe' versucht werden, hätte vielleicht Hebbel wie Nestroy in seiner bekannten Parodie die Juden mauscheln und die Assyrier wienerisch reden lassen sollen? Man sieht, wie unüberlegt der Einwand des anonymen Kritikers ist, nur erhoben, um Hebbel etwas am Zeuge zu flicken.

war, und daß der große Dichter, falls er noch lebte, diesem Versuch vielleicht seine Billigung nicht versagen würde'. ('Vorbemerkung' S. XI f.) Wenn auch Hebbel, wie wir aus verschiedenen Briefen wissen, für die Gesamtausgabe seiner Schriften an eine Bearbeitung der Jugenddramen dachte, so lag es ihm gewiß ferne, 'die äußere Form . . . in derselben Weise umzuschmelzen, wie es Goethe mit seiner Iphigenie gethan hat'. Daß die Judith trotz der Prosa 'eine Spielrolle' werden könne, hatte Wien glänzend erwiesen, da dem Stück durch die Revolution das Burgtheater zugänglich wurde; auch andere Städte, z. B. gerade München, wenigstens mit der Damböck-Straßmann, hatten es dargetan, und wenn Klara Ziegler der tragischen Prosa nicht geneigt war, lag es nur an ihr, nicht an der Form. Wahrscheinlich nahm aber Grosse die Umformung hauptsächlich mit Rücksicht auf diese Tragödin vor, um ihr in der 'Judith' neben der 'Medea' Grillparzers und der 'Brunhild' Geibels eine ihr liegende 'Spielrolle' zu verschaffen.

Dabei kam es ihm darauf an, eine doppelte Aufgabe zu lösen: einmal als Dramaturg das Stück aus dem Buch auf das Theater umzusetzen, was sich schon bei der Uraufführung in Berlin, dann unter Hebbels Hilfe in Hamburg und später in Wien aus bühnentechnischen Gründen als wünschenswert ergeben hatte; und dann als Versifikator oder nach Lessings bekanntem Witz auch als 'Verifikator' die Versform durchzuführen. Seine Leistung ist also nach diesen beiden, eigentlich außer Zusammenhang stehenden Tendenzen zu würdigen, wenn man vielleicht auch mitunter nicht genau feststellen kann, ob die eine oder die andere vorwaltet.

Als Dramaturg folgt Grosse, so viel wir sehen, im ganzen der 1868 bereits gewonnenen Bühnentradition; ausdrücklich beruft er sich (VII, S. 18 Anm.) auf das

'bisherige Soufflierbuch', hat demnach dieses und nicht die Buchausgabe zugrunde gelegt. Er klammert in seinem Texte jene Stellen ein, die 'nach dem bisherigen Soufflierbuch weggelassen zu werden pflegten'; wir hätten demnach an diesen 'aufgemachten Strichen' ein Mittel, seine Vorlage zu erraten, leider versagt es, denn nur ein paarmal stimmen die Angaben zu der ersten Berliner (*B*¹) und der Hamburger Bearbeitung (*M*), während wir doch wissen, daß Dingelstedt 1851 für die Münchner Aufführung die Wiener Bearbeitung (*Th*) erhalten hat (Briefe IV, S. 261,9 ff.); sie scheint Grosse nicht zugänglich gewesen zu sein. Das könnten wir wohl mit aller Sicherheit aus dem Fehlen der wunderbaren Szene mit Samuel und seinem Enkel (31,1—32,26) schließen; sie stand bekanntlich noch nicht in der ersten Ausgabe (*E*¹), darum auch nicht in *B*¹ und *M*, wurde vielmehr erst in *E*² und dementsprechend in *Th* und *B*² eingesetzt. Man möchte nicht glauben, daß ein Dramaturg diesen höchst wirksamen, auf dem Theater bewährten Auftritt gestrichen hätte, wenn er ihm von seiner Vorlage dargeboten worden wäre. Freilich aber bringt Grosse die in *E*¹ *B*¹ *M* dafür stehende Szene des fünften Aktes 75,15—77,21 gleichfalls nicht, weder an dieser Stelle noch an der neuen, so daß wir wieder nicht die volle Gewähr für die Vorlage haben.[1]) Nur der Schluß, auf den noch die Aufmerksamkeit zu lenken ist, beweist, daß sich der Bearbeiter in ganzen und großen an ein Soufflierbuch hielt, dem *B*¹ und *M* zugrunde lag, aber auch *Th* irgendwie zugute gekommen sein muß.

In den ersten beiden Akten ist nur wenig weggefallen, meist kleine Detailzüge. So fehlt 5,15—17,

[1]) Ein Exemplar von *E*² das ich nach Abschluß dieser Arbeit erwarb, ist als Soufflierbuch eingerichtet; darin ist die Szene Samuels gestrichen und nicht durch 75,15 ff. ersetzt, der Strich später wieder getilgt, dieses Buch zeigt manche Übereinstimmung mit Grosse.

25—27 die Wiederholung von Holofernes' Befehlen durch Oberpriester und Trabant; wahrscheinlich sollte stummes Spiel dafür eintreten, was nicht gerade besonders theatralisch ist. 6,10: 'Doch stirbt der Hauptmann zuerst' bleibt ohne ersichtlichen Grund fort, dafür ist 6,15 wie in *Th B* zugesetzt: 'Ich habe Euer Murren wohl bemerkt!' Im Monolog des Holofernes wurde 7,19—21 getilgt: 'ich sehe im Leben nicht ein bloßes langweiliges Füttern, sondern ein stetes Um- und Wiedergebären des Daseins'; auch Hebbel ließ das in *P* fort, weil er es durch eine sinnlichere Ausführung ersetzen wollte. 8,10 sagt der Bote nur 'Nebucadnezar', nicht wie bei Hebbel: 'Nebucad Necar, vor dem die Erde sich krümmt', und 8,17—19 wird er durch Holofernes Zwischenrede nicht unterbrochen, sondern sagt:

Nebucadnezar will, daß fernerhin
Kein and'rer Gott verehrt sei neben ihm,
Und daß mit Flammen zu vertilgen sind
Altär' und Tempel aller andern Götter! —

Gekürzt ist auch weiter in dieser Episode: an 9,4 schließt unmittelbar 9,11, wofür dann Holofernes 9,8—10 und 13 f. zusammen spricht; 9,20 f. und 23 f. sind gestrichen, jene in Übereinstimmung mit *M*, auch 9,31 f.: 'Baal' trägt goldene Armbänder' darf der Oberpriester nicht sagen. Im Auftritt mit den Gesandten sind die kurzen Zwischenrufe 9 10,32 und 11,3: 'Herr!' und 'Weh' uns!' und der Einwurf 11,19—21: 'Nicht länger als es der Weg mit sich brachte' gefallen, ebenso 11,29 f. heißt es kürzer: 'durch meine Boten' statt: 'durch Denjenigen meiner Hauptleute . . den ich wegen der Erfüllung an ihn absenden werde'. Das Gespräch zwischen Judith und Mirza im zweiten Akt erlitt kleine Einbußen aus Rücksicht auf die 'Dezenz': 16,31 'und wollte mich fassen', 17,8—10: 'schämte mich gar nicht, daß ich's that. Ich kann ja nicht, antwortete er dumpf und bleiern, ich kann nicht! wiederholte er noch ein-

mal und' [dies ähnlich wie in *M*]; 17,12: 'und sagte wohl zehnmal hinter einander: ich kann nicht!' 17,15: 'ich kam mir verunreinigt vor', 17,22—26, 27—29 wie in *BMTh.* Judith sagt 22,28 f. wie in *BMTh* von Ephraim nicht: 'der mir vorkam, wie Einer, dem ich einen von meinen Röcken borgen müsse.' Im dritten Akt fehlen Judiths Worte 27,30 ff.: 'Schlagt todt, sengt und brennt, aber raubt dem Menschen nicht mitten im Ueberfluß der Natur seine Nothdurft!' und 28,5 ff.: 'Ist Dir nicht, wenn du Einen siehst, als sähst Du, was Du sein möchtest, sein solltest?'

Erst von der Verwandlung im dritten Akt an wird das Walten des Rotstifts immer stärker: die Volkszenen hat Grosse umbarmherzig zusammengestrichen, wahrscheinlich waren sie ihm zu realistisch und rückten die Gestalt der Judith zu sehr in den Hintergrund. Ihm aber schwebte Klara Ziegler als Trägerin der Tragödie vor, für sie wollte er eine 'Spielrolle' schaffen, wie er sich ausdrückt, im Theaterjargon nennt man es eine 'Bombenrolle'. Vielleicht dachte er auch an die Gastspiele, für die Klara Ziegler Stücke brauchte mit möglichst leichter Inszenierung. Man muß sich erinnern, welches Aufsehen diese Tragödin gerade damals machte; ich sehe sie noch heute leibhaftig als Medea, als Iphigenie vor mir und gedenke der Begeisterung, die sie 1871 am Neustädter Theater in Prag weckte, gedenke des Aufsatzes, den ich entgegen den Disziplinarvorschriften des Kleinseitner Gymnasiums unter einem Pseudonym über ihr Gastspiel verbrach. Grosse faßte die Aufgabe des Dramaturgen nicht so auf, wie wir es heute verlangen, daß er dem Dichtwerk wie einem Individuum zur vollen Wirkung, zur Entfaltung seiner Eigenart und Besonderheit auf den Brettern verhelfen solle. Noch waren die Meininger nicht aufgetaucht, um zu zeigen, wie man die Volksszenen auf der Bühne darstellen solle. Daher beschränkte Grosse, wie

vor ihm schon der erste Berliner Bearbeiter der 'Judith' für die Srich-Crelinger, wie Hebbel selbst, wider Willen in Hamburg, mit Absicht dann in Wien für seine Frau, die Volkszenen so stark, daß eigentlich aus dem Stück einerseits eine Soloszene der Judith, andrerseits ein Duett mit Holofernes wurde. Denn er ging noch weiter als seine Vorgänger und war wohl nicht so sehr, wie sie, durch die Zensur beschränkt. Technisch ist hervorzuheben, daß er die Reden der Bürger etwas anders verteilt, besonders das 'Volk' in einzelne Vertreter auflöst und daß er die Zahl der Redenden nicht unbedeutend verringert; dadurch erleichtert er natürlich die Aufführung, rückt die Volksgruppe näher zusammen und macht sie geschlossener, bringt sie aber auch um ihre Mannigfaltigkeit, Buntheit und lebhafte Bewegung.

Bei ihm beginnt die Volksszene mit einem Gespräch zwischen Hosea und Ammon, die statt der beiden 'älteren Bürger' Hebbels bei 30,18 einsetzen:

Hosea.
Vernahmst Du nichts von neuen Gräueln wieder,
Vom Holofernes?
Ammon.
Freilich!
Hosea.
So erzähl'. —

Nun folgt die Szene 30,22—33, doch ist die charakteristische Zwischenrede 30,28—30 fortgelassen. Ammon fährt ohne Unterbrechung mit 29,6 fort:

Mir ist die Langmuth Gottes unbegreiflich,
Wenn solche Heiden er nicht haßt. Wen soll
Er sonst noch hassen! Sag' Du mir, Hosea,
Was besser ist, der Tod durch's blanke Schwert usw.

Hosea übernimmt auch die Rede des Ben 29,13—16, darf aber nicht wie bei Hebbel 'den Finger in den Mund stecken', dafür erhält er von Ammon keine Ohrfeige, sondern nur einen Stoß, die sich daranschließende

Wechselrede zwischen ihm und Ammon 30,1—7 fiel fort, wie in *B*¹ *M*, wo aber auch die Ohrfeige, d. h. also das ganze Motiv wegblieb. Grosse scheint Hosea gleich zu Tätlichkeiten übergehen zu lassen, denn es tritt Ben zwischen die Streitenden und beendet 'die Rauferei': bei Hebbel Galgenhumor, bei Grosse dagegen Ernst, er streicht deshalb 30,10 f. Bens Worte lauten:

> Seid Ihr denn Narren — auseinander, sag' ich,
> Die Rauferei macht größer nur den Durst —
> Jetzt denkt daran, daß Ihr den Wall bezieht,
> Kommt, kommt, wir müssen fort.

Sie gehen aber nicht ab, wie bei Hebbel, denn es kommen die andern: der Älteste mit Volk, Priester, Bürger und Weiber, Assad, Daniel, Samaja zu den vorigen, an 30,16 schließt nämlich sofort 33,15. Das erinnert an *E*¹ *B*¹ *M* insofern, als auch ihnen die Szene mit Samuel und seinem Enkel fehlt, unterscheidet sich aber von ihnen, weil die dafür stehende Szene des fünften Akts 75,15—77,21 wegblieb. Das Gespräch zwischen den zwei Bürgern 32,27—33,14 wurde wie in *B*¹ *M* gestrichen, dagegen nur 33,22 'Lästere nicht!', während *B*¹ *M* 33,22—24 tilgten. Nach 34,17 setzt Grosse zu, anschließend an Assads Verlangen, daß die Tore geöffnet werden:

> Hab' ich nicht Recht, sprecht Ihr!
>
> Ammon, Hosea und Ben.
>
> Ja, er hat Recht!

Das ist aber sehr unglücklich, denn dadurch verliert der Ruf des plötzlich redenden stummen Daniel 33,18: 'Steiniget ihn! Steiniget ihn!' die unmittelbare Beziehung auf die Worte seines Bruders Assad. Daniel müßte bei Grosse nicht schreien: 'Nein, steinigt ihn, ja, steinigt ihn!' sondern: steinigt sie, alle sind jetzt verantwortlich.

Im folgenden Teil des dritten Akts läßt Grosse nur einiges weg, öfter in Übereinstimmung mit *B*'*M*, so 37,8—10 (in *B*' *M* fehlt 37,5—14), so 37,26—28 wie diese, nur muß Josua bei Grosse sich selbst 37,29 antworten, nicht wie bei Hebbel das Volk. 38,3—7 fehlt wie in *B*' *M*, aber auch 38,12—15, obwohl sie in *B*' *M* stehen, Josuas Reden wurden eben durchaus gekürzt. In Achiors Mitteilung blieb mit *B*' *M* 40,21—24 fort, Ammon übernimmt die Worte des Volks 40,25 f. Ben und Hosea 40,29, Hosea tritt für 41,31 ein, Ammon für 41,32 f., 42,1—6 und 41,7—13, nur beschränkt Grosse die Reden auf das tatsächlich Allernotwendigste, ebenso Ephraims Selbstgespräch 44,20—25 und Delias Erzählung, aus der 45,6—8, 11 f. wie in *B*' *M*, außerdem 45,14 f. fortblieben. Den Schluß läßt Grosse in dem volleren Akkord ausklingen:

Ammon.
Zu Daniel hin, daß ihm kein Leid geschehe!
Alle.
Hin, hin zu ihm!
Der Priester.
Der Herr hat ihn gesandt,
Der Herr beschützt ihn, gehet hin und betet.
(Gruppe).

Aber die wundersam ergreifende, so echt weibliche und als Analogie zum Schicksal der Hauptperson so beziehungsvolle Wendung Delias (45,32 f.): 'Weiter haben sie keinen Trost für mich, als daß sie sagen: Er, den ich liebte, sei ein Sünder gewesen', ist verschwunden, es fehlt dieser leise verhauchende Mollton, der so charakteristisch vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Staatlichen zum Persönlichen, vom Gesamt- zum Einzelninteresse hinüberleitet. Ein außerordentlich feiner Zug ging verloren, um einer äußerlichen Wirkung und einer malerischen Schlußgruppe willen, die Grosse liebt.

Grosse hat sich nicht an *B*' *M* gehalten, denn in diesen war der Akt so gestaltet, daß auf 29,5—30,33

die Szene 75,15–77,21, dann 33,25—41,5, hierauf 44,26 —45,33 folgen, um mit 42,14—44,19 zu schließen; er stimmt aber auch nicht mit *Th B*[2] überein oder mit *E*[2], sondern ist selbständig vorgegangen. Von der Volksszene des fünften Akts, die *B*[1] *M* wie *Th B*[2] in den dritten Akt retteten, hat Grosse keinen Gebrauch gemacht, die einzige dem Schlußakt verbliebene noch gekürzt.

Der vierte Akt weist nur einzelne Striche auf, sonst bleibt er unverändert; so fehlen 46,6 f.: 'Es (das Feuer) verschlingt Alles, was ihm nahe kommt, um sich zu ernähren', 46,11: 'Ihn drückt der Alp', 46,22 'Helden, (die ich brauchen kann)', 47,13—15: 'Wie würde Achior sich mit seiner Vorherverkündigung gebrüstet und Respect vor sich selbst bekommen haben!'

Sehr auffallend ist die Stelle 48,13—18: 'Und wenn's einmal in Allem, was lebt, so drängte und strömte, sollte es dann nicht durchbrechen und zusammenkommen und wie ein großes Gewitter in Donner und Blitz über die nassen, kalten, fetzenhaften Wolken triumphiren können, die der Wind nach Lust und Laune herumjagt? O gewiß!'

Und wenn's einmal in allem, was da lebt,
So drängt' und strömte, sollte es dann nicht
Durchbrechen und zusammendröhnen wie
Ein Hochgewitter majestätisch donnernd
Siegreich dahinzieht über niedern Dunst,
Den schwachen (l. schwacher) Wind nach Lust und
Laune treibt.
Wenn das geschähe, dann erschiene Gott,
Ihr stürztet um, er aber stände auf!

Für die beiden letzten Verse reicht Hebbels eigenhändiger Zusatz in *Th B*[2]: 'So wie das geschähe, wäre der Gott da!' nicht ganz aus, wohl aber erinnert es an die Wendung in *P*: 'so wie das geschähe, würde Alles umfallen ... doch dafür würde sich Einer erheben ...'. Es ist gewiß möglich, daß Grosse zu seinem Text zu-

fällig in Weiterbildung von *Th B*² kommen konnte; aber die Ähnlichkeit mit Hebbels handschriftlichem Überarbeitungsversuch ist doch zu merkwürdig und darum bedaure ich doppelt, daß ich von München auf meine Anfrage nach dem alten Soufflierbuch keinen Bescheid erhielt.

Weggeblieben ist 50,14—18 die Zwischenrede der Hauptleute, die im Anschluß an die Bibel ganz homerisch den Eindruck von Judiths Schönheit malt:

'Einer der Hauptleute (zum andern). Ein Volk, das solche Weiber hat, ist nicht zu verachten.

Der Zweite. Man sollt' es allein der Weiber wegen bekriegen. Nun hat Holofernes einen Zeitvertreib. Vielleicht erstickt sie mit Küssen seinen ganzen Zorn.'

Dadurch bringt sich Grosse um ein sehr packendes Motiv und zeigt ein gewisses Ungeschick, denn er läßt die für Holofernes notwendige Pause unausgefüllt; bei Hebbel heißt es weiter: 'Holofernes (in ihre Betrachtung verloren)', bei Grosse: '(in ihre Betrachtung verloren, während die Hauptleute flüstern)'. 51,29—31: 'ich finde den Punct, über den er (der Zorn) in seiner wildesten Flamme gar nicht hinaus lodern kann', fehlen wie in *B*¹ *M*, dagegen nur 52,18—20: 'Du hast, weil Du Dich an einem Unwürdigen nicht rächen mogtest, ihn zu uns hinübergesandt, ihn großmütig in die Reihen Deiner Feinde gestellt', während in *B*¹ *M* die ganze Stelle 52,8—22 fehlt. Wenn der kurze Seufzer 55,7: 'O, das war ein Wechsel!' wegbleibt, so kann das auch dem Vers zuliebe geschehen sein. Die Worte 56,1—4

Holofernes . . . Also in fünf Tagen, Judith!
Judith . . . . In fünf Tagen, Holofernes!

haben schon in *E*¹ *B* M an dieser Stelle zum Teil gefehlt, um 56,15 in *MB*² zu erscheinen. Grosse hat dies nachgeahmt.

—66,6 wie im
Motiv: 'Es ist
r uns Assyriern
richen, 65,6 f.:
fliegen durch
65,14: 'Holo-
s zu hören' mit
uselrede 65,19—
ast ganz an den
nderungen sind
en würdest Du
zwischen Dich
treten sei, und
ch Deinen Tod
benso, aber wie
und der Beginn
(I S. 398) steht:

ord're!

in *M* von einer
(vgl. I, S. 491);
rer Soufflierbuch
n:

:) Wenn's nicht
lige Pflicht,
tun,
u den Priestern:)
n das Opfer

ndpreis

Gedanken erfaßt.)
d doch,
or,

Aeltester.

Im Namen

Von Israel gelob ich's!

Volk.

Wir geloben's!

(Pause.)

Judith (mit starkem Tone).

So tödtet mich!

Volk (zurückweichend).

Dich tödten?

Judith.

Ja, ich will's,

Und hab den Schwur im Namen Israels!

Mirza.

Judith, o Judith!

Aeltester (schaudernd).

Sie hat unsern Schwur.

Grosse schließt dann wie der spätere Zusatz in *M*, nicht wie das Weimarer Buch:

Judith.

So spricht Gott, unser Herr: Wer Blut vergießt,
Deß Blut soll wiederum vergossen werden.
Ich tödtete den ersten Mann der Erde, [vgl. 79,11]
Wohlan, so tödtet Ihr das letzte Weib! —

(Gruppe der Trauernden.)

Es zeigt sich also eine ganz merkwürdige Vereinigung der vorausgegangenen Versuche, den Schluß zu gestalten,[1]) mir ist nicht vollkommen erklärlich, wie Grosse zu seiner Gestalt kam; da mir das Münchner Soufflierbuch unzugänglich blieb, kann ich den ihm gehörenden Teil der Leistung nicht beurteilen. Im ganzen geht Grosses Bearbeitung nicht tief, sie begnügt sich mit dem, was bereits vor ihm für die Bühne geschehen war. Judiths Tat ist aus rein religiösen Motiven abgeleitet. Sie zieht ins Lager des Holofernes, um ihre Stadt zu befreien und das zu vollbringen, was

[1]) Ähnlich in dem oben erwähnten, mir erst nachträglich bekannt gewordenen Buch.

notwendig ist, wovor aber die Männer Bethuliens zurückschrecken. Sie folgt dem Rufe ihres Innern und glaubt im Namen ihres Gottes zu handeln. Nun aber imponiert ihr Holofernes so weit, daß sie wenigstens einen Augenblick hindurch ihren Gott vergißt und anbetend vor dem Manne sich neigt. Deshalb, nicht um ihr Volk zu befreien, tötet sie diesen Mann, darauf aber unterwirft sie sich dem Gesetz ihres Gottes wieder und verlangt als Mörderin getötet zu werden. Damit schließt also wie in *M* und im Weimarer Buch das Drama. Grosses Bearbeitung unterscheidet sich nicht davon, sodaß man annehmen muß, er habe das Wesentliche seiner Dramaturgenaufgabe nicht in ihr gesehen, sondern in dem Einführen der 'stilgemäßeren Iambenform'.

Aber auch bei dieser Versifikation werden wir überrascht durch die Erkenntnis, wie leicht sie sich ihm ergab und wie äußerlich sie blieb. Oft vollzog er sie rein mechanisch, indem er *a*) die Prosa einfach in Verse teilte, sich *b*) begnügte, durch Einfügen eines *e* der Endung die nötigen Senkungen zustande zu bringen, selbst wenn dadurch *c*) ein häßlicher Hiatus entstand; überaus häufig hilft *d*) das Umstellen der einzelnen Worte oder Satzteile, wobei *e*) nicht immer Rücksicht auf die innere Logik und den Sinn genommen ist. Er braucht *f*), meist statt des Verbums, Substantiva mit der erzprosaischen Bildungssilbe *-ung*. Wenn es damit nicht geht, setzt er *g*) einzelne Wörter zu, vor allem ganz charakterlose Flickwörter, doch auch *h*) größere Erweiterungen, zumal *i*) überflüssige, ja störende Beiwörter oder Adverbien. Er führt *k*) andere Synonyma ein, am häufigsten — und das ist gar nicht verzeichnet, vgl. aber 7,25. 12,29. 13,27, 30 usw. — wird ein 'aber' des Originals durch ein 'doch' ersetzt, um den iambischen Gang zu erzielen. Weiter *l*) läßt Grosse aus Rücksicht auf den Vers Einzelnes fort, so Wieder-

holungen, von einem Doppelgliede das eine, die Hilfszeitwörter, aber auch Wichtiges. Er wählt *m*) ein Kompositum statt des Simplex oder zweier Wörter, glaubt *n*) Hebbels Bilder mit anderen vertauschen oder neue zusetzen oder *o*) den Ausdruck erhöhen zu müssen. Dabei *p*) werden seine willkürlichen Änderungen sehr oft zu Schlimmbesserungen und zeigen Mißverständnisse des Textes.

Es kann mir nicht einfallen, für alle diese Möglichkeiten sämtliche Belegstellen anzuführen, weil für die meisten dieser Verlegenheitsmittel schon einzelne charakteristische Beispiele genügen; nur für die wichtigeren Formen schien mir annähernde Vollständigkeit geboten, weil sich Gelegenheit zu erläuternden Winken und zum tieferen Eindringen in den Sinn des Originaltextes ergibt.

a) Grosse teilt die wörtlich beibehaltene Prosa nur in Verse: 5,11 f. '[Wir loos'ten nach Deinem Befehl,] und das Loos entschied für Baal.'

[Wir loosten auf Befehl, Herr,] und das Loos
Entschied für Baal!

— 6,8 f. 'Der angeklagte Hauptmann ist des Todes! (zu einem Reisigen) Schnell. Aber auch der Kläger. Nimm ihn mit.

Der angeklagte Hauptmann ist des Todes!
(Zu einem Reisigen:)
Rasch — aber auch der Kläger. Nehmt ihn mit!

Warum hier 'Schnell' durch 'Rasch' ersetzt wird, weiß ich nicht[1]; geradezu töricht aber ist der Plural statt des Singulars Imperativi, da nun Holofernes den Reisigen ihrzt, obwohl es gar nicht zu dem Tone stimmt, in dem er mit seinen Untergebenen spricht. Ebenso

[1]) Auch 396,49 'so schnell ich will', wird zu: 'Rasch, wie ich will'.

läßt Grosse dann in einem Zusatz zu 9,13 Holofernes den Boten ihrzen: 'sagt ihm', trotzdem dieser ihn duzt; hier wird geradezu der Schein erweckt, als demütige sich Holofernes sogar vor dem Boten Nebukadnezars, ohne daß dadurch die schneidende Ironie verstärkt würde. Das sind Kleinigkeiten, sie beweisen aber das mangelnde Feingefühl Grosses. — 9,27—29:

'Priester. Wie kann ich zertrümmern, was ich angebetet habe?

Holofernes. Baal mag sich wehren. Eins von Beidem: Du [zertrümmerst den Gott, oder Du hängst Dich auf.]'

bei Grosse:

Oberpriester.

Wie kann ich, [Herr,]
Zertrümmern, was ich angebetet habe?

Holofernes.

Baal mag sich wehren! Eins von Beiden: Du
[Zerschlägst den Gott, oder Du tödtest Dich!]

— 9,33: 'Verflucht sei Nebucad Necar! Verflucht' erscheint bei Grosse genau ebenso als fünffüßiger Iamb, obwohl er sonst z. B. 8,10. 20. 32 'Nebucadnézar' betont. — 11,33—12,2: 'Herr, dieß [ist ein] Volk [von Wahnsinnigen]. Du siehst es schon daraus, daß sie sich Dir zu widersetzen wagen'.

Herr, dies Volk
Ist wahnsinnig. Du siehst es schon daraus,
Daß es sich Dir zu widersetzen wagt.

— 12,10—14: 'Herr, dies Volk ist versteckt und mißtrauisch. Wir wissen von ihnen nicht viel mehr, wie sie [selbst] von ihrem unsichtbaren Gott [wissen]. Sie scheuen die Berührung [mit] fremden Völkern. Sie essen und trinken nicht mit uns, höchstens schlagen sie sich mit uns'.

Dies Volk, Herr, ist verstockt [sic!] und mißtrauisch,
Wir wissen nicht viel mehr von ihm [seit Alters],
Als sie von ihrem unsichtbaren Gott.
Sie scheuen die Berührung fremder Völker,
Sie essen [nicht noch] trinken sie mit uns.

[Nur] höchstens [kommen wir] zur Schlacht [zusammen].[1]) — 14,21: 'Plötzlich stand ich auf einem hohen Berg, mir schwindelte, dann ward ich stolz, die Sonne war mir so nah', ich nickte ihr zu und sah [immer hinauf] . . . . . . Und ich vermogte nicht zurück zu gehen, noch still zu stehen, ich taumelte vorwärts; Gott! Gott! rief ich in meiner Angst, — hie bin ich! [tönte] es [aus dem Abgrund] herauf, freundlich, süß; ich sprang, weiche Arme fingen mich auf, ich glaubte, Einem an der Brust zu ruhen, den ich nicht sah, [und] mir ward unsäglich wohl,

---

[1]) Zu den letzten Versen sei bemerkt, daß sich Grosse gern mit solchen Konjunktionen hilft und das logische Verhältnis der einzelnen Satzteile so prosaisch ausdrückt, vgl. 11,13 f.: 'Meine Gnade verschenk' ich, ich verkauf' sie nicht', wie kräftig klingt das gegenüber den angeblichen Versen:

Die Gnade
Verschenk' ich zwar, doch ich verkauf' sie nicht.

18,2 f.: 'Wir gingen so Eins neben dem Andern hin, wir fühlten, daß wir zu einander gehörten, aber es war . . .'

Wir gingen neben
Einander hin. Wir fühlten wohl, daß wir
Zusammen zwar gehörten, doch es war, . .

33,27: 'Ihr sollt nicht zittern vor Schild und Speer'.

Ihr sollt nicht fürchten, weder Schild und Speer.

54,21: 'ich beleidige mich selbst, indem ich dieß für möglich halte'.

Ich beleidige
Mich selber zwar, wenn ich's für möglich halte.

58,22 f.: 'Weib ist Weib, und doch bildet man sich ein, es sei ein Unterschied. Freilich fühlt ein Mann nirgends [so sehr]'.

Zwar Weib ist Weib,
Und dennoch bildet man sich ein, es sei
Ein Unterschied. Zwar nirgends fühlt ein Mann.

63,14 f.: 'die That wagen und die Gefahr feig und klug vorher abkaufen'.

zwar die That zu wagen,
Doch die Gefahr vorher feig abzukaufen.

9,9 ff.: 'das kann ich doch unmöglich einstellen . . . . Gut, ich werde mich selbst lieben'.

Zwar dabei bleibt's. — Im Uebrigen, sagt ihm —
Ich will mich selber lieben.

aber ich war zu schwer, er konnte mich nicht halten, ich sank, sank, ich hört' ihn weinen, und wie glühende Thränen träufelte es auf meine Wange. —'

Plötzlich stand ich
Auf einem hohen Berg. Mir schwindelte,
Dann ward ich stolz. So nah war mir die Sonne,
Ich nickt' ihr zu und sah hinauf [beständig].

. . . .
. . . .
. . . .

Und ich vermochte nicht zurückzugeh'n
Noch still zu steh'n — ich taumelte [nach] vorwärts.
Gott, Gott rief ich in meiner Angst — Hier bin ich!
[Erscholl] es süß [und] freudlich [aus den Tiefen].
Ich sprang — [mit] weichen Armen fing's mich auf,
Ich glaubte Einem an der Brust zu ruh'n,
Den ich nicht sah. Mir ward unsäglich wohl;
Aber ich war zu schwer, er konnte mich
Nicht halten, [und] ich sank [und] sank [hinab],
Ich hört' ihn weinen, und wie glüh'nde Thränen
[Heiß] träufelt' es auf meine Wange [nieder].

Sehr instruktiv ist die Stelle 15,19—16,8:

'Mirza. Warum hörst Du nie, wenn ich Dir von Ephraim spreche?

Judith. Weil mich's vor Männern schaudert.

Mirza. Und hast doch einen Mann gehabt!

Judith. Ich muß Dir ein Geheimniß anvertrauen. Mein Mann war wahnsinnig.

Mirza. Unmöglich. Wie wäre mir das entgangen?

Judith. Er war es, ich muß es so nennen, wenn ich nicht vor mir erschrecken, wenn ich nicht glauben soll, daß ich ein grauenhaftes, fürchterliches Wesen bin. Sieh, keine vierzehn Jahr war ich alt, da ward ich dem Manasses zugeführt. Du wirst des Abends noch gedenken, Du folgtest mir. Mit jedem Schritt, den ich that, ward mir beklommener, bald meint' ich, ich sollte aufhören zu leben, bald, ich sollte erst anfangen. Ach und der Abend war so lockend, so verführerisch, [man konnt' ihm nicht widerstehen]; der warme Wind hob meinen Schleier, als wollt' er sagen: nun ist's Zeit; aber ich hielt ihn fest, denn ich fühlte, wie mein Gesicht glühte, und ich schämte mich dessen. Mein Vater ging an meiner Seite, er war sehr ernsthaft und sprach Manches, worauf ich nicht hörte, zuweilen schaut' ich zu ihm auf, dann dacht' ich:

Manasses sieht gewiß anders aus. Hast Du denn all das nicht bemerkt? Du warst ja auch dabei.

Mirza. Ich schämte mich mit Dir'.

Grosse beginnt seine Versifikation mit der höchst unglücklichen Überhöhung der Worte, die Mirza nicht an eine Königin, sondern an die ihr von Jugend auf vertraute bescheidene Judith richtet [*o*]:

Mirza.
[Sag' mir, Judith,]
Was schenkst Du nie Gehör mir, wenn ich Dir
Von Ephraim erzählen will, [dem Braven?]

Dieses nachgesetzte schmückende Beiwort[1]) wirkt nach meinem Gefühl wie ein Schlag, erscheint wie eine Parodie und fällt ganz aus dem Stil [*z*].

Judith.
Weil's mich vor Männern schaudert, [liebe Mirza].

Wieder ist der Zusatz: 'liebe Mirza' in diesem Zusammenhang unmöglich, paßt gar nicht zu Judiths Situation und dient nur dazu, den fünffüßigen Iamb zu füllen.

Mirza.
Und hast doch einen Mann gehabt —

Judith.
Ich muß
Dir ein Geheimniß anvertrau'n: Mein Mann
War wahnsinnig —

Mirza.
Unmöglich, [denn] wie wäre
Mir das entgangen —

Judith.
[Hör' mich an.]

Wie nichtig diese ganz überflüssige Phrase! Mirza lauscht ohnehin in vollster Spannung.

Er war's.
Ich muß es wohl so nennen, wenn ich nicht
Vor mir erschrecken und nicht glauben soll,

---

[1]) Grosse hat es noch einmal zugesetzt, wo 38,22 aus dem 'Waffenschmied' ein 'braver Waffenschmied' wird.

Daß ich ein grau'nvoll, fürchterliches Wesen.
Sieh, keine vierzehn Jahre [*b*] war ich alt,
Da ward ich dem Manasses zugeführt,
Du wirst des Abends noch gedenken, [Mirza].
Du folgtest mir. Mit jedem Schritt [zum Ziel]
Ward mir beklommener. Bald meinte ich [*c*]
Aufhören sollt' ich jetzt zu leben, bald [*d*]
Ich sollte erst beginnen. Ach der Abend
War so verführerisch, so lockend [weich],
Der warme Wind hob meinen Schleier [auf],
Als wollt' er sagen, Deine Zeit ist da,
Ich aber hielt ihn fest [*d*], ich fühlte, wie
Mein Antlitz glühte und ich schämte mich.
Mein Vater ging zur Seite [mir]. Er war
Voll Ernst, sprach mancherlei, ich hört' es nicht.
Zuweilen schaut' ich zu ihm auf, dann dacht' ich:
Manasses sieht gewiß [noch] anders aus.
Hast Du denn all das nicht bemerkt? Du warst
Ja auch dabei.

Mirza.

Ich schämte mich mit Dir.

Diese Proben genügen wohl, um zu zeigen, wie Grosse die Prosa nur in Verse teilt. Aber er behält keineswegs immer Hebbels Wortlaut bei, wo dieser iambischen Gang aufweist.

6,32 f.: 'Mein Wille ist die Eins und Euer Thun die Zwei, nicht umgekehrt' wird:

Mein Will ist Eins, und Euer Thun die Zwei,
Nicht umgekehrt!

10,21: 'Gesandte eines Königs bitten um Gehör'.

Gesandte eines Königs nah'n, Gebieter.

Hier wird noch dazu etwas ganz Unrichtiges gesagt, denn nicht das Nahen der Gesandten darf dem Holofernes gemeldet werden, sondern nur ihre Bitte um Gehör.

13,16 f.: 'und wußte selbst nicht, wie es kam'.

Und wußte selbst nicht, wie's geschah.

14,7 f.: '[und mir sein Haupt bringt], dem wäg' ich's auf mit Gold!'

Und mir sein Haupt bringt, lohn' ich es mit Gold —

25,2 f.: 'schrie ich ihr] gestern Abend zu und stellte mich, als hätt' ich den Kopf verloren' wird:

Rief ich ihr gestern zu und that von Sinnen.

Grosses Wendung: 'von Sinnen tun' ist gewiß nicht lobenswert! — 25,5 f.: '[Sie hört Alles,] was ich hier rede, und doch sagt sie Nichts dazu'; die Stelle fehlt ganz. — 25,16 f.: 'Gott, Gott! Mir ist, als müßt' ich Dich am Zipfel fassen' wird:

Allmächt'ger Gott, mir ist, als müßt ich Dich
Am Purpursaume Deines Mantels fassen.

Wir müssen auf diesen Monolog später noch zurückkommen. — 27,11: 'da schwur ich: dann will ich auch nicht! Ich that's um Dich zu zwingen';

Da schwur ich, mich desgleichen zu enthalten,
Ich that's, um Dich zu zwingen ....

27,16 f.: 'Es wird bald zum letzten Mal sein, wenigstens das Trinken.'

Bald
Zum letztenmale wird es sein, [wer weiß es,]

27,21 f.: 'die sich lieber tödten lassen, als noch länger dursten wollten. Von Einem sagt man, daß er, schon durchstoßen, [sterbend zum Brunnen kroch]'

Zwar — lieber suchten etliche den Tod,
Als länger schmachten. Einer, wird erzählt,
Kroch schon durchbohrt [noch] sterbend zu dem Brunnen.

28,1—3: 'Du magst die Größe seiner Liebe daran erkennen. Seinem eignen Bruder hat er's versagt!'

Daran
Magst Du erkennen seiner Liebe Größe;
Denn seinem Bruder hat er es verweigert.

28,21 f.: 'der Funke wäre in mein Herz hinein gesprungen, jetzt tret' ich den schnöden Stein mit Füßen!'

Er wäre zündend in mein Herz gefallen,
Den schnöden Stein jetzt tret ich mit den Füßen!

47,26 f.: 'Darum ist's auch so einzig schön, durch's Leben selbst zu sterben!'

D'rum ist's so schön, durch's Leben selbst zu sterben!

51,19 f.: 'Es wird in ihrem Eingeweide zu Feuer werden!'

Es wird,

Es muß in ihrem Leib zu Feuer werden.

52,5: 'Ich will nicht, daß Du vor mir knieen sollst'.

Ein ganz regelrechter iambischer Fünffüßler, der auch das 'knieen' richtig betont; daraus macht Grosse, mit Tonverschiebung:

Ich will nicht, daß Du knieen sollst vor mir.

Dadurch ist aber auch der Sinn geändert. Solche Stellen ließen sich in reicher Zahl anführen. Man könnte sie vielleicht so deuten, daß Hebbel der Iambengang aus der Schule Schillerscher Tragödiendichtung gleichsam in allen Gliedern stak. Wenn man sie aber im Zusammenhang betrachtet und sinngemäß betont, dann sieht man allerdings, daß der iambische Tonfall nur scheinbar ist.

b) Grosse gewinnt den Vers durch Einfügen eines *e* der Endung:

Einige Stellen haben wir schon kennen gelernt, ein paar weitere seien angeführt, so

10,20: 'Ich hoffe, dem Befehl zu genügen'.

Ich hoffe, dem Befehle zu genügen.

14,13: 'Was sagst Du zu diesem Traum?'

Was sagst Du [nun] zu diesem Traume, [Mirza]?

15,10: 'ich denke mir das so. Wenn [der Mensch] im Schlaf liegt'.

Ich denke so: Wenn [wir] im Schlafe liegen.

23,3: 'Aber weh' Dir'.

Doch wehe Dir.

24,4: 'wenn du stürmisch nach einem Schwert gegriffen'.

Wenn stürmisch nach dem Schwerte Du gegriffen.

24,19: 'Ich werd' ihn Dir zeigen! Er wird kommen',

Ich werde Dir ihn zeigen. Er wird kommen,

26,30: 'wo Du's nicht denkst'.

Wo Du's nicht ahnest.

29,25: 'In Kriegszeiten ist Alles allgemein'.

In Kriegeszeit ist Alles allgemein.

35,16: 'Das war Dein Dank für all' seine Liebe!'

Das war der Dank für alle seine Liebe.

39,3: 'doch wenn Ihr meint, daß ich für Euch Alle genug thun kann, so bin ich bereit'.

Doch wenn Ihr meinet, daß ich für Euch Alle
Genug thun kann, so bin ich [auch] bereit.

41,10 f.: 'Ihr Männer von Bethulien, wagt einen Ausfall!'

Ihr Männer alle — waget einen Ausfall.

42,16: 'Ich weiß, daß er nach meinem Blut dürstet'.

Ich weiß, daß er nach meinem Blute dürstet.

55,27: 'und in fünf Tagen bringt er's zu Ende'.

Und in fünf Tagen bringt er es zu Ende.

50,27: 'Wie heißt Du?'

Wie heißest Du?

51,29 und 52,23: 'Deines Zorns': Deines Zornes, 58,12: 'meinem Zorn': meinem Zorne.

c) Aber Grosse setzt ein solches *e* auch ein, wenn dadurch ein Hiatus entsteht:

7,30: 'ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen [und] mit ihm sterben!'

wollte, wenn ich ihn
Nach heißem Kampfe in den Staub geworfen,
Mich auf ihn stürzen, [um] mit ihm zu sterben!

8,1—3: 'so bleibt Nichts übrig, als eine mit Fett ausgestopfte Menschenhaut'.

So bleibt nichts übrig als ein Menschenbalg
Mit [schnödem] Fette ausgestopft.

12,6: 'vom Altar auf sie herabschaute'.

Von dem Altare auf sie niederschaute.

13,16: 'ich lag mit einmal auf den Knieen'.

Ich lag mit einemmale auf den Knien.

21,32: 'jetzt lieb' ich mich selbst'.

Jetzt liebe ich mich selbst.

22,23: 'Judith, ich werb' noch einmal um Dich!'

Noch einmal, Judith, werbe ich um Dich.

22,32: 'Ephraim, ich habe Dir weh' gethan!'

Ich that Dir wehe, Ephraim.

26,26: 'Dir nehm' ich's nicht übel'.

Dir nehme ich's nicht übel.

36,17: 'zerstoß Dir den Kopf an der Mauer'.

Zerstoße an der Mauer Dir den Kopf.

37,6: 'im Druck Eurer Sünden'.

Im Drucke Eurer Sünden.

39,21: 'Widersetzen konnt' er sich nicht'.

[Nun], widersetzen konnte er sich nicht.

56,28: 'Da glaubt' ich mein Leben zu stehlen, wenn ich's mir nicht täglich neu erkämpfte'.

Da glaubte ich, mein Leben sei gestohlen,
Wenn ich es täglich mir nicht neu erkämpfte.

d) Vers durch Umstellen einzelner Worte gewonnen.

Dieses Hilfsmittel wurde natürlich am häufigsten angewendet, meist in der leichtesten Form, daß nur wenig sich änderte, doch auch so, daß eine bedeutendere Verschiebung stattfand. Dabei berücksichtigt Grosse keineswegs den natürlichen Redeton, er verfällt in unnötig gehobene, oder in gezwungene, ja sogar störende Sprache. Gleich die ersten Worte geben ein Beispiel:

Wem ward geopfert gestern — welchem Gott?

während Hebbel markig anhebt 5,8:

'Holofernes. Opfer!
Oberpriester. Welchem Gott?
Holofernes. Wem ward gestern geopfert?'

6,3: 'Ich hatt' mir im [gestrigen] Sturm . . . erbeutet'.

Erbeutet hatt' ich bei dem [letzten] Sturm . . . .

6,18 f.: 'Wenn [der] Bettler eine Krone findet, so weiß er [freilich], daß sie dem König gehört'.

[Wohl —] wenn [ein] Bettler eine Krone findet,
So weiß er, daß dem König sie gehört.

10,17 f.: 'Jeden Grund bezahl' ich mit einer Unze Goldes und drei Tage hast Du Zeit'.

Drei Tage hast Du Zeit, und jeden Grund
Bezahl ich [Dir] mit einer Unze Gold.

10,28: 'wenn Du ihm die Gnade erzeigst, in seiner Hauptstadt einzuzieh'n'.

Erzeigst Du ihm die Gnade einzuzieh'n
In seine Hauptstadt.

11,10 ff.: 'Mesopotamien bietet dem großen Holofernes Unterwerfung, wenn es dadurch seine Gnade erlangen kann'.

Mesopotamien bietet Unterwerfung
Dem großen Holofernes, wenn es [so]
Erlangen seine Gnade kann.

12,25: 'Dies Volk ist verächtlich, wenn es auszieht mit Spießen und Schwertern'.

Verächtlich ist dies Volk, wenn es [zum Krieg]
Mit Spießen auszieht und mit Schwertern . . .

12,29: 'er allein will seine Feinde vernichten'.

Er will allein vernichten seine Feinde.

14,1: 'Weissagest Du mir aus Furcht, oder Arglist [des Herzens]?'

Weissagst Du mir aus Arglist oder Furcht?

15,13: 'die Dinge, die kommen sollen, gleiten als Schatten durch die Seele, vorbereitend, warnend, tröstend'.

Die Dinge [aber], die [uns] kommen sollen,
[Sie] gleiten vorbereitend, warnend, tröstend
Wie Schatten durch die Seele.

16,18 f.: 'Da war mir's ganz so, als ob ich in Brand gesteckt würde, als ob es lichterloh aus mir herausflammte'.

Da war's, als würde ich in Brand gesteckt,
Als ob es aus mir flammte lichterloh.

18,5—8: 'Zuweilen [ruhte] sein Auge mit einem Ausdruck auf mir, der mich schaudern machte; ich hätte ihn in einem solchen Moment erwürgen können, aus Angst, aus Nothwehr, sein Blick bohrte, wie ein Giftpfeil, in mich hinein'.

Zuweilen [lag] sein Auge [starr] auf mir,
Gleich wie ein Giftpfeil bohrend in mein Herz,
Mit einem Ausdruck der mich schaudern machte,
In solcher [Pein] hätt' ich ihn würgen können
Aus Angst [und] Nothwehr.[1])

---

[1]) Dieses 'und' ist auch falsch. Judith weiß nicht, wie sie sich ausdrücken soll: 'aus Angst, aus Nothwehr', das Wahre ist in ihr selbst nicht klar; davon keine Spur bei Grosse.

22,30: 'Sein Auge flammt, seine Faust ballt sich'.

Seine Auge flammt [und] seine Faust sich ballt.

Ist das überhaupt noch Deutsch?

23,23—28: '[Denn] Du willst, was Alles will; worüber die Gottheit brütet in ihrem ersten Zorn, und worüber die Natur, die vor der Riesengeburt ihres eigenen Schoofses zittert und die den zweiten Mann nicht erschaffen wird, oder nur darum, damit er den ersten vertilge, knirschend sinnt in qualvollem Traum?'

[Sobald] Du willst, was alles will — worüber
Die Gottheit brütet [noch] im ersten Zorn,
Worüber die Natur im Traum voll Qualen
Mit Knirschen sinnt — Natur, die vor dem Weh'n
Des eig'nen Schoofses bebt und nimmermehr
Den zweiten Riesengeist [!] erschaffen kann —
Und wenn — nur um den ersten zu vernichten!

33,30 f.: 'Ihr sollt Muth fassen und gedenken, daß das Heiligthum des Herrn in Gefahr ist'.

Muth fassen sollt Ihr und gedenken, daß
Das Heiligthum des Herrn ist in Gefahr!

47,30 ff.: 'Oft kommt's mir vor, als hätt' ich einmal zu mir selbst gesagt: Nun will ich leben! Da ward ich losgelassen, wie aus zärtlichster Umschlingung, es ward hell um mich, mich fröstelte, ein Ruck und ich war da!' [Durchaus iambischer Gang!]

Oft kommt's mir vor, als sagt' ich einst zu mir:
Nun will ich leben — [Siehe,] es ward hell;
Mich fröstelte, da ward ich losgelassen
Gleichwie aus weichem Arm, und ich war da!

52,32 ff.: 'Dann wollt' ich dadurch, daß ich das Schwert einsteckte, einen Triumph feiern, wie ihn noch keiner durch das Schwert gefeiert hat'.

dann
Wollt ich, das Schwert einsteckend, einen Sieg
Triumphend feiern, wie ihn niemals noch
Das Schwert errang.

e) Umstellung ohne Rücksicht auf die innere Logik.

13,12: 'Ihre Hauptstadt aber heißt Jerusalem'.

Jerusalem doch nennen sie die Hauptstadt.

17,12 f.: 'Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches, zu sehen';

hier findet sich die richtige Steigerung, während dies bei Grosse durch die Umstellung vernichtet ist:

Er schien nicht mich — etwas Entsetzliches
[Und] Fremdes schien er [zwischen uns] zu seh'n.

Bei Hebbel ein scharfes Schlußwort, denn das 'zu sehen' hört man nach 'Entsetzliches' kaum mehr und es folgt treffend Mirzas Ausruf: 'Unglückliche!' Bei Grosse dagegen ein mattes Dahinkriechen mit unnötigem Füllsel.

19,11 ff.: 'Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden'.

Ein Nichts ist [jeglich] Weib, nur durch den Mann
Kann sie was [!] werden, kann sie Mutter werden.

Grosse fühlte nicht, daß 'Nichts' und 'Etwas' einander schneidend entgegentönen mußten, bei ihm fällt nach dem unglaublich prosaischen 'was' statt 'etwas' der Ton auf 'werden' und der Effekt geht verloren.

22,9 ff.: 'Judith, ich liebe Dich, Du liebst mich nicht. Du kannst für das Eine nicht, ich kann nicht für das Andere. Aber weißt du, was das heißt, zu lieben und verschmäht zu werden? Das ist nicht wie sonst ein Leid. Nimmt man mir heute Etwas, so lern' ich morgen, daß ich's entbehren kann'.

Judith, ich liebe Dich, Du liebst mich nicht,
Du bist nicht schuld [!!], ich kann nicht für das and're.
Doch weißt Du, was es heißt, verschmäht zu sein
Und dennoch lieben, Judith, das ist nicht
Wie sonst ein Leid. Nimmt man mir heute alles [!],
So lern' ich morgen, daß ich's kann entbehren.

Abgesehen von dem unbegreiflichen Fehlen des notwendigen 'für das Eine' wirkt die Umstellung von 'lieben' und 'verschmäht werden' zum mindesten wesentlich anders, wie mich dünkt, bedeutend schwächer.

37,20 f.: 'Gott Lob, daß er nur stumm und blind ist, daß er nicht auch taub ist'.

Gottlob, daß er nicht taub — nur stumm und blind ist.

Auch hier fällt die Rede, statt wie bei Hebbel zu steigen, und es ist Samajas Abgang!

38,24—26:

'Volk. Hilft es wohl?

Josua. Wie sollt' es nicht? Kopf ab, heißt's, nicht Fuß ab, oder Hand ab'.

Dagegen Grosse:

Ammon. Ben. Hosea.
Kann's uns denn helfen —

Josua.
[Und] wie sollt' es nicht!
Nicht Fuß ab, Hand ab heißt es, sondern Kopf ab!

Wenn man den letzten Vers liest, so bilden 'Fuß' und 'Hand' die Gegensätze und ganz unerwartet klappt nach einem häßlichen 'sondern' der eigentliche Gegensatz nach.

42,22: 'O, es ist nicht das! Das könnte mich eher empören. Das Blut steigt mir in die Wangen, wenn ich bedenke, wie gering er einen Mann achten muß, den er selbst, die Waffen in der Hand, zu seinem Feind hinüber schickt'.

Es ist nicht das. O könnte michs empören! [Das ist Unsinn!]
Das Blut schießt mir zu Kopf, bedenk ich [nur],
Wie niedrig einen Mann er achten muß,
Den er bewaffnet zu den Feinden schickt.

49,33—50,3: 'Und wenn er dieß vergißt, so sieht er ein Gespenst in ihr, das ihm Alter und den Tod vorgaukelt und ihm die eigene Gestalt, sein Fleisch und Blut zuwider macht'.

und wenn
Er dies vergißt, sieht ein Gespenst er in ihr,
Das ihm den Tod vorgaukelt und das Alter
Und ihm zuwider macht sein eig'nes Dasein.

'Alter und Tod' ist eine richtige Steigerung, 'Tod und Alter' dagegen kläglich.

46,16 ff.: 'Er erwacht und sieht's, und ruft, als der Kämmerer ihn verbinden will, lachend aus: Laß laufen, mich kühlt's, ich hab' des Blutes zu viel!'

[Dann] wacht er auf und sieht's und ruft mit Lachen,
Als ihn der Kämmerer verbinden will:
Ich hab des Bluts zu viel — mich kühlt's — laß laufen.

Hebbel fühlte ganz fein, daß ein ans Befehlen gewöhnter Mann wie Holofernes, der sich immer sofort orientiert und das zuerst Notwendige auch zuerst anordnet, dem Kämmerer zunächst befehlen muß ('laß laufen'), dann erst sein Gefühl ('mich kühlt's') und ganz zum Schluß, mehr zu sich selbst, dann die Begründung aussprechen wird; da Grosse die Reihenfolge direkt umkehrt, kann er diesen psychologisch richtigen Zug gar nicht gemerkt haben.

54,17: 'Nein, Herr, gedenk' Deines Schwurs und vertilg' sie?'

Nein, Herr, vertilg sie, denke Deines Schwurs.

54,28: 'Wer fühlte sich so rein, daß er, wenn der Herr ein großes Gericht hält, sich ihm zu entziehen wagte?'

Wer fühlte sich so rein — wenn Gott der Herr
Gericht hält —, daß er sich entziehen könnte.

Wie demütig und gottergeben klingt das 'wagen' im Munde Judiths bei Hebbel, wie schwach dagegen das 'können' bei Grosse; dort die persönliche Verantwortlichkeit des Individuums, das nicht einmal wagen würde, sich dem großen Gerichte Gottes zu entziehen, hier nur die Allmacht Gottes.

57,11: 'Wenn sie [jetzt] zum Himmel empor schauen, so gilt es nicht Gott, den sie dort suchen, sondern es gilt einer Regenwolke'.

Wenn sie zum Himmel schau'n, so gilt's nicht Gott,
Sondern den Regenwolken, die sie suchen.

f) Substantiva auf *-ung*, besonders statt der Verba.

7,17—19: 'ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zu essen'.

Den Holofernes heut hack' ich in Stücke
Zur Nahrung für den Holofernes morgen —.

Hier fällt die Unbeholfenheit des Ausdruckes ganz besonders auf, ich glaube kaum, daß man Grosses Text ohne das Original richtig verstünde. Auch wurde das charakteristische Adverbium 'lustig' dem Vers zum Opfer gebracht.

22,17: 'Denn, wenn das Gefühl, das mich zu Dir hinzieht, mich betrügt'.

> Wenn die Empfindung, die mich zu Dir hinzieht,
> Mich trügen kann.

37,4: 'harret, bis Ihr todt hinsinkt, oder bis Euch ein Wunder erlöst'.

> harret, bis
> Ihr sterbend hinsinkt, oder bis ein Wunder
> Erlösung bringt.

38,21 ff.: 'Das ist, als ob Einer mit dem Schwert, womit er sich nicht zu vertheidigen vermag, den Waffenschmied, der es ihm gab, ermorden wollte'.

> Ist's nicht ebenso,
> Als wenn Ihr, die Vertheidigung verschmähend,
> Mit Eurem Schwert den braven Waffenschmied,
> Der es Euch gab, zum Dank ermorden wolltet?

39,16: 'Der Aelteste sprach klug, sehr klug. Widersetzen konnt' er sich nicht, das sah er'.

> Der Aelteste sprach klug. Er sah es wohl,
> Daß Widersetzung hier unmöglich war.

Wie leicht hätte Grosse 'Widersetzen' schreiben können!

58,33 f.: 'sie ihn auffordern, wo sie Widerstand leisten sollten':

> Wenn Widerstand in Aufford'rung sich wandelt.

63,8: 'einen kühnen Anfang zum großmauligten Prahler machen, indem man ihn um sein Ende verkürzt'.

> Den kühnen Anfang [zum Hanswurst] zu machen,
> Zum Prahler Großmaul, [blos] indem man ihn
> Um seiner Thaten Ausführung betrügt —

47,11 f.: 'Und gewiß hätte dieser Irrthum [meiner Hand irgend] einen magern Gott, zum Beispiel den der Ebräer, fett gemacht'.

> und sicher
> Wär solcher Irrthum einem magern Gott
> [Verherrlichung] und fetter [Ruhm] geworden.

51,18: 'das heilige Opfer essen, das auch nur anzurühren ihnen verboten ist'.

> Das heilige Opfer zu verzehren, dessen
> Berührung schon verboten ist.

52,10 f.: 'Dich reizt es nur noch zum Spott, wenn Dein Bild in einem trüben Spiegel entstellt und verzerrt erscheint'.

Dich reizt
Es nur zum Spott, erscheint Dein Bild entstellt,
Verzerrt im trüben Spiegel [der Verblendung].

53,29: 'müssen . . . sich den Magen etwas überladen'.

Selbst Ueberladung dürfen sie nicht scheu'n.

61,10: 'zerfleischen sich unter einander': in Selbstvernichtung.
19,1: 'weil ich mich vor meinen Gedanken nicht mehr zu retten weiß'.

Weil ich nicht Rettung vor Gedanken sehe.

g) Grosse setzt einzelne Wörter zu.

Es sind in erster Linie Formwörter, die meist gar nichts besagen und wirklich nur leeres Füllsel bilden, wenn sie nicht geradezu stören, was zumal bei rascher Wiederkehr der Fall ist.

1. und.

10,17: 'Dir befehl' ich, die Gründe dafür aufzufinden'.

[und] Dir befehl ich,
Die Gründe [dieser Wahrheit] aufzufinden.

10,22: 'Welches Königs?': [Und] welches Königs?
19,21: 'ihr Genuß bringt Wahnsinn': [Und] ihr Genuß . .
21,29: 'Pfui! Du wagst von Selbstmord zu reden': Pfui! [und] von Selbstmord prahlst Du noch.
23,2: 'Ich will Dich belohnen, ich kann's': [Jetzt] will ich Dich belohnen, [und] ich kann's.

2. doch.

11,32: 'Wer sind die Ebräer?': [Doch] wer sind die Ebräer?
14,16: 'und doch wußt ich nicht wohin mich's trieb. Zuweilen stand ich still'.

Doch wußt ich nicht wohin's mich trieb. Zuweilen
[Doch] stand ich still.

16,16: 'erst schüchtern, dann dreist und immer dreister'.

Erst schüchtern, dann [doch] dreist und immer dreister.

27,13: 'solltest Du's mit mir haben': sollst Du's mit mir [doch] haben.
36,25: 'Die Väter waren besser, wie wir'.

Die Väter waren besser [doch] wie wir.

3. noch.

12,4: 'von dem Niemand weiß, wo er wohnt'.

Von dem [noch] Niemand, wo er wohnt, erfuhr.

12,9: 'Ich achte ein Volk, das mir Widerstand leisten will. Schade, daß ich Alles, was ich achte, vernichten muß'.

Ehre solchem Volk,
Das Widerstand [noch] leisten will, [nur] schad',
Daß ich vernichten muß, was ich [noch] achte!

6,18: 'Das ist der Gott, den ich am meisten verehre'.

Das ist
Der Gott, den ich am meisten [noch] verehre!

9,25: 'Den Baal, den wir mit uns schleppen'.

Den [tauben] Baal, den wir [noch] mit uns schleppen.

16,6: 'Manasses sieht gewiß anders aus'.

Manasses sieht gewiß [noch] anders aus.

21,10: 'Ich . . . darf Dir mehr sagen': mehr [noch].

23,24: 'Worüber die Gottheit brütet in ihrem ersten Zorn'.

worüber
Die Gottheit brütet [noch] im ersten Zorn.

41,2: 'so muß es in diesen fünf Tagen geschehen'.

So muß es in fünf Tagen [noch] gescheh'n.

4. schon.

7,10: 'Schuster und Schneider messen nach ihrem Schatten die Zeit ab'.

Schuster und Schneider messen [schon] die Zeit
Nach ihrem Schatten ab.

10,16: 'Er lodert in Flammen': [Schon] in Flammen loht er.

19,24: 'und Holofernes steht vor der Stadt!'

und Holofernes
Steht vor der Stadt [schon]!

22,27: 'ein Blick': [schon] ein Blick.

25,9: 'Ich gehe, aber nur um gleich wieder zu kommen'.

Ich gehe [schon], doch komm' ich gleich zurück.

38,2: 'da war mein erster Gedanke': Da [schon] war's mein Gedanke.

5. jetzt.

16,24: 'ich dünkte mich auf einmal viel klüger, als Du'.

Ich dünkte mich
Mit einemmal viel klüger [jetzt], als Du.

17,18: 'begann er leise zu beten'.
Begann er leis' zu beten [jetzt].

23,2: 'Ich will Dich belohnen': [Jetzt] will ich Dich belohnen.

62,8: 'Wie ist mir auf einmal so leicht! Nun darf ich's thun!'
Wie ist mir [jetzt]
So leicht auf einmal, jetzt darf ich's vollbringen!

6. nun.

14,13: 'Was sagst Du zu diesem Traum?'
Was sagst Du [nun] zu diesem Traume, [Mirza]?

18,25: 'Sag' Mirza': [Nun] sage, Mirza.

22,4: 'Denn ich war so weit, daß ich selbst nicht weiß'.
Ich war so weit, daß ich [nun] selbst nicht weiß.

35,20: 'Ich leg' Dir dies Wort': [und nun] leg' ich Dir dies Wort.

7. wohl.

18,32: 'Man hat mich deswegen fromm und gottesfürchtig genannt'.
Deshalb hat man
Mich gottesfürchtig [wohl] und fromm genannt.

47,15: 'Eins mögt' ich wissen': Eins möcht' ich wissen [wohl].

48,5—9: 'Möglich ist's; es wird sich noch Einer tödten durch den bloßen Gedanken ..... Du meinst, man muß sich nicht berauschen! Das ist wahr, denn wer den Rausch nicht kennt'.
[Wohl] möglich ist's, es wird sich einer noch
Blos durch Gedanken tödten ...
Du meinst, man soll sich nicht berauschen: [Wohl,]
Wer Rausch nicht kennt.

8. nur.

24,11: 'Deine Liebe ist die Strafe Deiner armseligen Natur'.
Deine Liebe ist
[Nur] die Strafe Deiner ärmlichen Natur.

33,32: 'Nun läuft's darauf hinaus, daß wir ihn schützen sollen!'
Nun gilt es [nur], daß wir ihn schützen sollen.

45,1: 'Ich hörte ... den Stummen schluchzen und ächzen': Ich hörte ... den Stummen [aber nur] ächzen, schluchzen.

9. denn.

11,24: 'Wir sind die Letzten nicht. Unterwegs hörten wir'.

Wir sind die letzten nicht, [denn] unterwegs
Vernahmen wir.

12,26: 'die Waffen sind eitel Spielzeug in seiner Hand'.

[denn]
In seiner Hand sind Waffen [nur] ein Spielzeug.

15,25: 'Unmöglich. Wie wäre mir das entgangen'.

Unmöglich, [denn] wie wäre
Mir das entgangen.

19,20: 'Du hast mich in Nichts verstanden. Meine Schönheit ist die der Tollkirsche; ihr Genuß bringt Wahnsinn und Tod!'

In keinem Sinne hast Du mich verstanden;
[Denn] meine Schönheit ist der Giftfrucht gleich,
[Und] ihr Genuß bringt Wahnsinn oder Tod!

27,8: 'Iß, Judith. Ich kann's nicht länger aushalten!'

Iß, Judith, [denn] nicht länger halt ich's aus.

27,19: 'Die Röhren zum Brunnen sind abgehauen'.

[Denn] abgehauen sind die Brunnenröhren.

10. aber.

15,13: 'die Dinge, die kommen sollen': Die Dinge [aber], die [uns] kommen sollen.

15,17: 'vor jedem Uebel unwillkürlich zittern': unwillkührlich [aber] Vor jedem Uebel zittern.

11. ja, nein.

34,14: 'Ich sag's nicht meinetwegen': Ich sag's nicht meinetwegen, [nein].

34,18 ff.: 'Steiniget ihn! Steiniget ihn! . . . . . Stumm und blind'.

Hab ich nicht Recht, sprecht Ihr!

Ammon, Hosea und Ben.

Ja, er hat Recht!'

Daniel...

[Nein,] steinigt ihn, [ja,] steinigt ihn!

. . . .

[Ja] stumm und blind.

35,11: 'Heiliget Euch! Heiliget Euch!': [Doch] heiligt Euch, [ja] heiligt Euch!

39,21: 'Widersetzen konnte er sich nicht': [Nein,] widersetzen konnte er sich nicht.

40,8: 'Oeffnet, nur erwartet keine Gnade': [Ja,] öffnet nur, [doch] keine Gnade hofft.

40,29: 'Eine Zeit! eine Zeit!': [Ja] eine Zeit, [ja] eine Zeit!
41,7: 'Wir müssen das Opfer ... vertheilen': [Ja] wir müssen das ... Opfer ... vertheilen.

12. hier, dort.

14,20: 'Eben ging Ephraim vorbei': Soeben ging [dort] Ephraim vorüber.
29,9: 'Verdorren, das uns bevorsteht': Verdorren, das Uns [hier] bevorsteht.
35,12: 'denn ich will wohnen bei Euch': Ich will [Hier] wohnen bei Euch.
53,13: 'Es sind Kinder in der Stadt, so unschuldig'.

Es sind [dort] Kinder in der Stadt, so schuldlos.

53,17: 'Ich dachte an den Tod, der diese Kinder erwartet'.

Ich dachte
Des Todes, der die Kleinen [dort] erwartet.

56,21: 'Wie steht es in der Stadt?': Wie steht's [Dort] in der Stadt?
61,23: 'Also Muth bedarfst Du, um mit mir an meiner Tafel zu sitzen'.

Also Muth bedarfst Du,
Mit mir an meiner Tafel [hier] zu sitzen.

395,4: 'weil zum ersten Mal ein Mann vor Dir steht'.

Weil [hier] zum erstenmal ein Mann vor Dir.

13. auch.

39,3 f.: 'doch wenn Ihr meint, daß ich für Euch Alle genug thun kann, so bin ich bereit'.

Doch wenn Ihr meinet, daß ich für Euch Alle
Genug thun kann, so bin ich [auch] bereit.

53,26: 'Wär' ich in meinem Beruf lässig, so hättest Du keinen Zeitvertreib'.

Wär ich nachlässig
In meinem Amt, so hättest Du [auch] keins.

53,31: 'Herr, Du übertriffst mich an Weisheit eben so weit, wie an Muth'.

Du übertriffst mich, Herr, so weit an Weisheit,
Wie [auch] an Muth.

14. andere Formwörter.

19,7: 'würden die Nachtgespenster ... entweichen': würden [bald] ... solche Nachtgespenster weichen.

51,17: 'müssen verschmachten': müssen [s c h i e r] verschmachten.
33,25: 'Ihr sollt gedenken': Ihr sollt . . . [h e u t] gedenken.
33,28: 'macht sie zu Schanden': macht sie [a l l'] zu Schanden!
40,12: 'Das hat er geschworen?': [W i e,] das hat er geschworen?

15. Imperative formaler Natur.

α) sieh.

28,1: 'Mir hat Ephraim Wasser für Dich gebracht': [Sieh,] Ephraim schickt Wasser Dir.
47,32: 'es ward hell um mich': [Siehe,] es ward hell.
56,15: 'Ich schaudere vor der Kraft der Lüge in meinem Munde'.

[Sieh,] ich schaud're, [Mirza,]
Vor solcher Lügenkraft in meinem Mund.

60,15: 'Wehe Dir, wenn Du mich verstündest? Der Löwe blickt'.

[Und] wehe Dir,
Wenn Du's vermöchtest. [Sieh,] der Löwe blickt.

397,88: 'Er schläft': [Sieh,] er schläft.

β) hört.

35,3: 'Ein Prophet, ein Prophet!': [Hört,] ein Prophet, [hört,] ein Prophet!

γ) sag'.

22,18: 'wenn das Gefühl .. mich betrügt, welche Bürgschaft hab' ich': Wenn die Empfindung . . . Mich trügen kann, [sag',] welche Bürgschaft hab' ich.
43,32: 'Ich bin doch für ein Opfer schön genug?': [Sag,] bin ich schön genug Zum Opfer?
47,6: 'Herr, was hätten wir thun sollen?': Herr, [sag,] was hätten wir beginnen sollen?
63,3: 'Giebt's viele Schlangen': [Judith, sag',] Giebt's viele Schlangen.

δ) wißt.

35,27: 'Alles, was er hier . . . vorbrachte': [Wißt,] was er hier . . . gesagt.
398,137: 'Wäre Holofernes noch am Leben': [Das wißt,] wär' Holofernes noch am Leben

16. Interjektionen.

α) O.

23,20: 'Wolle nur!': [O] wolle nur. — 55,25: 'Sei gewiß': [O]

sei gewiß. — 59,8. 22. 25: 'Das ist ein Triumph ... Herr ... Herr': [o] das ist ein Triumph ... [o] Herr ... [O] Herr. — 62,26: 'Ewige Schande': [O] ewige Schande.

β) Ha.

58,18: 'Du wagtest das': [Ha,] Du wagtest das?
61,15: 'Wie sie glüht': [Ha,] wie sie glüht!

17. Vokative.

Herr 6,3. 26. 7,1. 8,30. 9,27. 10,23. 11,8. 16. 49,15 u. o.
Gebieter 10,21. — Herrscher 62,17. — Mein Feldherr 9,17. 57,31. großer Feldherr 6,29.
Mein Freund 21,15. — Volk 36,10. — Gott [als Ausruf] 20,15.
Die Eigennamen: Judith 14,20. 56,7. Holofernes 6,11. 66,3. (O Holofernes 63,19). Mirza 14,13. 44,7. Delia 44,27.

18 Pronomina.

17,16: 'ich haßte und verabscheute mich': Ich haßte [mich], verabscheute mich [selbst].
24,2: 'und er ist Dir Nichts': und er, [Er] ist Dir nichts.
34,13: 'Unterwürfigkeit findet Barmherzigkeit!': Unterwürfigkeit [Sie] findet [auch] Erbarmen [bei Tyrannen].

Und dergleichen noch oft.

19. Erweiterte Formwörter.

Z. B. *gleichwie* statt *wie*: 13,3 'wie Mauern': 'gleichwie Mauern' vgl. u. a. noch 18,20. 19,4 u. o. oder *soeben* statt *eben*: 14,20: 'Eben ging Ephraim vorbei': 'Soeben ging [dort] Ephraim vorüber', u. dgl. mehr.

h) Größere Zusätze und Erweiterungen.

Nach 5,19, wo Holofernes dem ungekannten Gott Opfer befiehlt, setzt Grosse zu:

Oberpriester.
Es wird gescheh'n, wie Du befiehlst!

8,30 f.: 'Bote. Wir danken den Göttern dafür.
Holofernes. Du willst sagen, ihm selbst'.

Da fügt Grosse zur Überleitung zu:

Bote. Wir danken [allen] Göttern, [Herr], dafür.

Holofernes. Ihm selber, willst Du sagen — noch
Etwas? —

10,27 wird die Handlung noch durch begleitende Worte angegeben, während sich Hebbel mit der Handlung begnügt: 'Gesandte (werfen sich zu Boden). So wird der König von Lybien sich vor Dir in den Staub werfen'; das genügt vollkommen und gibt die Bewegung. Daraus macht Grosse vor allem einen Zustand, dann erst der Vergleich.

Gesandte (werfen sich zu Boden).
Sieh uns im Staube knien.
So wird der König Libyens sich beugen.

11,8: 'Gesandte von Mesopotamien'.

[Verzeihung, Herr,] Gesandte [abermals]
[Vom Euphrat und vom Tigris].

12,26: 'wenn es auszieht': wenn es [zum Krieg] . . . auszieht.
13,6: 'Wie heißt ihr Gott?'

Wie heißt ihr Gott, [der solche Wunder thut?].

13,9: 'Was haben sie für Städte?'

[Sprich weiter, und] was haben sie für Städte?

Zum Schluß des ersten Akts läßt Grosse 14,9: 'Alle (tumultuarisch)' den Ruf: 'Auf, gen Bethulien!' wiederholen.

15,11 f.: 'Dann verdrängt ein Gefühl der Zukunft alle Gedanken und Bilder der Gegenwart'.

Dann [wacht Empfindung tiefsten Schicksals auf,]
Und ein Gefühl der Zukunft drängt Gedanken
Und Bilder dieser Gegenwart zurück.

15,26: 'Er war es': [Hör' mich an.] Er war's.
15,31: 'Mit jedem Schritt': Mit jedem Schritt [zum Ziel].
16,21: 'Du preßtest': [O ich sah es,] Du preßtest.
16,25: 'Nun höre weiter': Nun höre weiter, [wie es alles kam].
16,33: 'Er schauderte': Er schauderte [vor Schrecken].
17,20: 'und als ich mich zuletzt nach und nach in Schlaf verlor, hatt' ich ein Gefühl, als ob ich erwachte'.

Zuletzt,
Als mir der Schlaf kam, hatt' ich ein Gefühl,
Als ob ich [erst] erwacht, [dann schlief ich ein].

17,26 'Seine Mutter blickte finster und spöttisch auf mich'.

Seine Mutter,
Sie blickte finster, spöttisch auf mich [nieder].

Dadurch wird der Anschein geweckt, daß Judith kleiner war, als Manasses' Mutter.

22,5: 'warum ich nicht weiter ging!'

Weshalb ich [steh'n blieb und] nicht weiter ging.

25,15: 'Ephraim ... sagte: sie fordert sich selbst heraus, um ihre Furcht zu vergessen'.

Ephraim ... sagt:
Sie fordert sich heraus, um ihre Furcht
Zu überwinden. [Gott weiß, wie das endet.]

27,4 f.: Mirza. Riefst Du mich, Judith?
Judith. Nein, ja. Mirza, Du sollst mich schmücken'.

Judith schwankt noch, obwohl sie im Monolog den Entschluß gefaßt hat, zu Holofernes hinaus zu ziehen. Das verwischt Grosse, der Mirzas Worte genau beibehält, dann aber fortfährt:

Nein, [doch bleibe,] Mirza,
Du sollst mich schmücken, [wieder leben will ich!].

Man kann sogar sagen, hier vernichtet Grosse den Charakter der Judith, denn nicht das Leben, der Genuß schwebt ihr vor, sondern das Opfer, das sie bringen will, um ihre Vaterstadt zu retten. Bei Grosse wird aus der fanatischen Gläubigen eine — lebenslustige Witwe.

27,14: 'Es sind nun drei Tage'.

Es sind drei Tage nun, [daß wir schon fasten.]

27,26: 'Es wird bald zum letzten Mal sein' ...: Bald Zum letztenmale wird es sein, [wer weiß es].
35,6: 'Wahrlich': Wahrlich, [seid getrost].
35,15: 'Todt ist dein Bruder! Du hast ihn getödtet.'

Todt ist Dein Bruder, [todt —]
[Und] Du hast ihn getödtet [durch Dein Wort].

36,7: 'Oder könnt Ihr glauben, daß der Herr die Stummen reden macht, damit sie Brudermörder werden?'

[Wie,] oder könnt Ihr glauben, daß der Herr
Die Stummen reden macht, [die Blinden sehen,]
Damit sie Mörder ihrer Brüder werden?

Hier wird ganz gedankenlos die biblische Wendung ergänzt, obwohl Daniel blind geblieben ist.

37,24: 'Kommt!': Kommt, [kommt zum Thore]!
38,10: 'alle Martern': alle Höllenmartern.
38,11: 'Wehe! Wehe!': Weh' uns [und unsern Kindern]!
39,29: 'Dein Rath ist schlecht'.

[Nein, nein,] Dein Rath ist schlecht [und nicht zu brauchen].

40,31: 'und harrt der Hülfe des Herrn'.

Und harrt des Herrn [und seiner starken Hand].

41,4: 'Also in fünf Tagen muß er sterben!'

[Ihr wollt es] — in fünf Tagen muß er sterben!

43,5: 'und schläft ein': Und legt sich hin, gemächlich, um zu schlafen.
44,11: 'Wein und Brod ist hier': Wein, Oel und Brod ist hier.
44,26: 'Wehe! Wehe!': Weh Euch, weh mir!
44,28: 'Der Stumme! Der furchtbare Stumme!': Der Stumme, [Blinde,] der Entsetzliche.
45,23: 'damit Ihr an die Wunder, die er noch thun will, glauben könnt! Samaja ist zu Schanden worden mit seiner Prophezeiung'.

damit Ihr an die Wunder glaubt,
Die er [in Zukunft] noch [vollbringen] will.
[Ihr seht es nun,] Samaja ward zu Schanden
Mit seiner Prophezeiung, [die Euch schreckte].

46,3 f.: 'Der Feldhauptmann sieht aus, wie ein Feuer, das ausgehen will'.

Der Feldhauptmann sieht wie ein Feuer aus,
Das ausgeh'n will. [Er ist mir räthselhaft.] [1]

48,1 f.: 'Und wenn ich nicht, so wie ich das Wort ausspreche, aufgelös't in alle Winde verfliege und eingesogen werde von all den durstigen Lippen der Schöpfung . . '

wenn ich nicht [sofort]
[Dann] aufgelöst weit in die Luft verfliege,
[Ein Strahl des Lichts —] und eingesogen werde
Von all den durst'gen Lippen dieser Schöpfung.

56,22: 'Es ist, als ob sich Alle darin selbst begraben hätten'.

Es ist [so todtenstill],
Als hätten sie sich alle [längst] begraben.

---

[1]) Dieser Zusatz ist wegen des 46,19 folgenden: 'Es klingt fabelhaft' [Es klingt unglaublich] nicht glücklich.

56,27: 'Also Sieg ohne Krieg': Sieg ohne Kampf, [und Sterben ohne Wunden].
57,20: 'laßt uns lustig sein!': [Bringt Wein herbei.] Wir wollen lustig sein!
57,25: 'und legt sich mir zu Füßen': Und beugt sich [trotz des Starrsinns] mir zu Füßen.
57,27: 'Holofernes zweifelt?': [Und] Holofernes [kann daran noch] zweifeln.
57,31: 'Dann?': [Nun,] dann, [mein Feldherr]?
59,13: 'wenn ich einem Feind begegnete': Wenn mir ein Feind [im Wald] begegnete.
59,18: 'Du hast befohlen, hoher Herr': Du hast befohlen, [Dir zu nah'n,] Gebieter.
59,31: 'Andere Teppiche her!': Bringt and're Teppiche.
60,23: 'Weib': Weib, [Du entgehst mir nicht].
60,29: 'O': [Gott sei mir gnädig.] O.
61,19: 'Ihre Lippen bohren sich ein, wie Blutigel, und sind doch kalt'.

Wie Dolche bohren sich die Lippen ein,
Und sind doch kalt, [wie Eis].

62,26: 'Ewige Schande über mich!'

O ewige Schande über mich! [Fahr' hin!]

396,1: 'Ich muß — ich will —': Ich muß, ich will — [zur Ruh, feindselig Herz].
397,96: 'jetzt thu' ich's!': jetzt thu' ich's [— helf mir Gott!]
397,107: 'stehen bestürzt': steh'n bestürzt [vor Schrecken].
398,132: 'Wer dachte an den Sieg?': Wer dachte an den Sieg, [Du gabst ihn, Herr!]

i) Grosse setzt Beiwörter oder Adverbien zu, auch überflüssige, ja störende.

6 4: 'so schön': [so liebenswerth], so schön.
8,2: 'eine mit Fett ausgestopfte Menschenhaut': ein Menschenbalg Mit [schnödem] Fette ausgestopft.
8,8: 'Dich zu beugen': um Dich [feig] zu beugen.
9,25: 'den Baal': Den [tauben] Baal.
11,4: 'Grimm füllt meine Seele': [Heller] Grimm Erfüllt mich gegen ihn.
11,22: 'vertilgen': [schrecklich] zu vertilgen.
11,28: 'daß ich die Unterwerfung annehme': daß ich [huldvoll] Sein Flehn erhöre.
12,24: 'dies Volk': dieses [tolle] Volk.

13,16: 'mich zu Boden drückte': mich zu Boden drückte [willenlos].
13,30: 'ein gewaltiger Held': ein [großer und] gewalt'ger Held.
13,32 'mit eigener Hand': [sinnverwirrt] Mit eig'ner Hand.
14,25: 'einen Abgrund . . . dunkel, unabsehlich'.

[Tief] dunkel einen Abgrund unabsehlich.

15,19: 'von Ephraim': Von Ephraim . . . dem Braven.

Davon war schon die Rede; noch einmal ist dasselbe Beiwort hinzugefügt.

16,15: 'Du sagtest auch, ich würde bleich'.

Du sagtest auch, ich wäre [sterbens]bleich.

16,24: 'lachte Dich aus': lachte [laut] Dich aus.
18,10: 'Mir war's, als wollt' er sich mit einem Raub an meinem Innersten davon schleichen'.

Mir war's, als wollt' er [feig] davon sich schleichen
Mit [schnödem] Raub an meinem Innersten.

18,21. 'Er sah mich lange an, dann sagte er'.

[Schweigend] sah
Er lang mich an, dann sprach er [kummervoll].

19,31: 'all' der Gräuel': die [hellen] Gräuel all'.
21,21: 'so blank': spiegelblank.
24,2: 'Nichts, als eine Last': nichts, als eine [schnöde] Last.
24,6: 'o das fühl ich': das fühl' ich [klar].
24,22: 'dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große That' [tadellose Jamben].

Dann hat ein [schwaches] Weib das Recht erlangt
Auf eine große That.

29,6 f.: 'der Tod durch's Schwert': der Tod durch's [blanke] Schwert.
29,11: 'Man wird durstiger durch's Sprechen'.

Man wird [nur] durstiger durch [müßig] Sprechen.

29,15: 'die Einem noch in den Adern sickern'.

Die einem [flüssig] durch die Adern sickern.

33,25: 'gedenken an Moses': des [großen] Moses . . . gedenken.
35,14: 'Bruder, Deine Hand!': [Mein theurer] Bruder, [Gieb mir] die Hand!

Dadurch wird 34,26 abgeschwächt wiederholt, wo es nach Assads Lob im Munde Daniels höchst wirksam

heißt: 'Gieb mir die Hand, Du treuer Bruder .... Steiniget ihn!'

35,30: 'theilnahmslos': [völlig] theilnahmslos.
35,32: 'mein Freund': mein [armer] Freund.
35,33: 'Unterwerfung': [rasche] Unterwerfung.
39,7: 'diesen Kopf': den [alten] Kopf,

kurz vorher 39,4 hieß es: 'diesen grauen Kopf', deshalb vermied Hebbel jetzt ein neuerliches Beiwort.

41,15: 'Ihr bringt Wasser': [reichlich] Wasser bringt Ihr.
47,29: 'in einander zu mischen': ineinander [kühn] zu mischen.
48,13: 'überfluthet': wildüberfluthend.
49,7: 'Einer der Wächter trat ihr entgegen': Der Wächter einer trat ihr [barsch] entgegen.
53,16: 'die vor dem Lichtstral zittern'.

Die [schämig] zittern vor dem Lichtstrahl.

61,24 f.: 'meinen Küssen entgegen zu kommen'.

meinen Kuß
[Scheu] zu erwiedern.

61,28 f.: 'erzähle mir von Deinem Haß!'

Erzähle mir von Deinem [großen] Haß!

61,30: 'O Hohn, der seine Axt an die Wurzeln ... legt'.

Hohn der seine Axt
[Frech] an die Wurzeln ... legt.

62,14: 'Ob sie sich ergeben wollen?'

Ob sie sich [muthlos schon] ergeben wollen?

63,29: 'schüttelt ihn ab, wie ein Nichts'.

Und schüttelt ihn hinweg, ein [ödes] Nichts.

52,5 und 53,23 sagt Holofernes bei Grosse: 'schöne Judith',; an der ersten Stelle hat Hebbel nichts Entsprechendes, an der zweiten nur 'Judith'.

54,7: 'um die Thränen eines Weibes zu trocknen'.

Die [schnöden] Thränen eines Weibs zu trocknen.

54,9: 'wenn Holofernes an ihnen vorüber zöge, wie ein Gewitter, das nicht zum Ausbruch kommt'.

Wenn Holofernes [still] vorüberzöge,
Dem Wetter gleich, das nicht zum Ausbruch kam.

61,12 ff.: 'sie kommt mir vor, wie eine Höhle, in die die Sonne hineinscheint, und die dennoch in heimlichen Winkeln das schlimmste Gewürm beherbergt'.

Sie kommt mir vor wie eine [dunkle] Höhle,
In die die Sonne scheint — und die dennoch
Im Winkel herbergt schreckliches Gewürm.

64,18 f.: 'dann weiß ich, daß ich das Maaß der Menschheit bin'.

dann weiß ich,
Daß ich das Maaß der [ganzen] Menschheit bin.

66,2: 'Man muß einem Weibe so Etwas nicht begreiflich machen wollen'.

Man muß dem [schwachen] Weib dergleichen nicht
Begreiflich machen wollen!

395,1: 'O Feigheit': [Schlaue] Feigheit.
396,46: 'das ich nur zuzuziehen brauche': Das ich [bequem] nur zuzuziehen brauche.

k) Einführen anderer Synonyma.

Wir müssen unterscheiden, ob das neue Wort dieselbe Silbenzahl und Betonung hat, wie das Hebbelsche oder nicht: in diesem Fall handelt es sich um ein metrisches Hilfsmittel, in jenem dagegen um eine Gefühlssache; vielleicht erschien das neue Wort dem Bearbeiter edler oder passender. Durch das neue Synonym kann aber auch eine Nuance des Originals verloren gehen oder abgeschwächt werden, so daß eine Schlimmbesserung (vgl. *p*) eintritt.

1. Synonyma von gleicher Form und Bedeutung.

6,9: 'Schnell': Rasch, ebenso z. B. 396,49; hier kann ich einen Grund nicht finden, auch aus Grimms Wörterbuch ist nichts zu gewinnen.
7,5: 'Fluß': Strom.
14,8: 'wäg' ich's auf mit Gold': lohn' ich es mit Gold; das gehört wohl in das Kapitel der neuen Bilder vgl. *n*).
14,8: 'nun': jetzt.
25,2: 'schrie': Rief.
27,29: 'O, gräulich': Entsetzlich.
28,12 f.: 'verzeihen': vergeben, ebenso noch z. B. 53,20, dafür 52,4. 395,26: 'Vergebung': Verzeihung.
29,10: 'antworten': erwidern, vgl. 51,12 und 47,28: 'aufnehmen': empfangen.

34,10: 'versteckt': verbirgt.
35,26: 'wüthend': rasend.
38,15: 'Wißt Ihr was?': Hört mich an.
39,1: 'glaube': meine, vgl. 64,28: 'glauben': wähnen.
39,18: 'wette': meine.
42,30: 'breit, schwindlich tief': Jäh, schwindeltief.
45,12: 'kommen herbei': laufen zu.
45,19: 'reicht': giebt.
45,20: 'durchstoßen': durchbohren.
45,25: 'gefrevelt': vergangen.
47,3: 'ist heute Koth':]das| ist heute Müll (jedenfalls zur Milderung des Ausdrucks).
47,20: 'Zerplatzen': zerbersten.
48,12: 'hervorbricht': emporwallt.
48,15: 'zusammenkommen': zusammendröhnen.
48,19: 'aus meinem Kopf': aus meinem Hirn.
49,1: 'harren': warten, vgl. 62,10.
49,8: 'ich dachte schon': Ich fürchtete.
49,26: 'aufgelesen': einst gefunden.
51,23: 'glauben': hoffen.
52,23: 'dünkt': wähnt.
53,21: 'unterlegte': angedichtet.
54,26: 'bloß darum': nur deshalb.
55,17: 'groß machen': erhöhen.
55,22: 'abzufallen': abzusagen.
55,29: 'eher': früher.
56,27: 'Sieg ohne Krieg': Sieg ohne Kampf.
57,4: 'Gassen': Straßen.
57,25: 'legt sich': beugt sich.
59,5: 'von Haß und feigem Groll': vor Haß und scheuem Groll.
60,5: 'Busen': Athem.
61,17: 'Wollust': Liebe, wie *BMTh.*
62,4: 'wenn ich nicht wahnsinnig werden soll': Wenn nicht der Wahnsinn mich umnachten soll.
63,9: 'verkürzt': betrügt.
63,16: 'Götter machen': Götter formen.
64,19: 'stehe ich': thron' ich.
65,4: 'umkleidet mich mit düst'rer Majestät': Umkleidet mich mit letzter Majestät. Schon in B^2 steht: mit der letzten Majestät.
65,18: 'verzehren': verschlingen.
395,21: 'schwanken': wanken.

397,73: 'däucht': dünkt.
397,82: 'in Banden': in Fesseln.
398,121: 'Sehet hin!': Blicket hin!

2. Synonyma von anderer Gestalt.

18,31: 'zusammen falle': versinke.
19,19: 'unter den Edelsten': unter allen Besten.
24,10: 'gerechtfertigt': entschuldigt.
25,11: 'auf mich anlegte': nach mir schießen.
25,11: 'bemerken': seh'; umgekehrt 36,14: 'Siehst': Bemerkst.
25 12: 'lebendig-todt': Scheintodt lebendig.
28,7: 'zu hart': zu grausam.
36,11: 'gepackt': übermannt.
36,12: 'geworfen': hingestreckt.
36,22: 'reinigt': Entsühnt.
36,28: 'bewegt': leitet.
36,30: 'verleitet': verlockt; vgl. 51,18: 'verleitet': treibt.
37,1: 'Zeichen': Gewehr.
37,8: 'tödtet': Erwürgt.
38,9: 'kümmerliches Leben': Elend.
42,31: 'ich greif' ihm in die Zügel': ich halt es an.
43,14: 'verrückt': rasend.
43,21: 'Muth haben': Muth gewinnen.
43,29: 'tretet vor mich hin': Kommt Zu mir.
44,10: 'befahl': wünschte.
44,33: 'riegelte hinter sich zu': schloß die Thüre hinter sich.
46,14: 'Feind': Gegner.
46,19: 'fabelhaft': unglaublich.
47,1: 'Nichts zu thun habt': so müßig.
47,11: 'gewiß': sicher.
47,24: 'Essen': Mahl.
49,13: 'verdroß': ärgerte.
49,28: 'zusammen drückte': erwürgt.
50,20: 'Ist's Einem nicht, so lange man sie anschaut': Ist's einem nicht, so lang man sie erblickt, (Man erblickt nur einmal, lang erblicken ist Unsinn).
51,19: 'Eingeweide': Leib.
51,23: 'Angesicht': Zügen, vgl. 57,9: 'Gesicht': Antlitz, 61,7. 397,91: 'Angesicht': Gesicht.
51,33: 'erwarten': fürchten.
52,4: 'meines verblendeten Volks': meines blinden Volks, (mit Abschwächung des Ausdrucks).
52,8: 'empört zu sein': zu zürnen.

52,16: 'Untergang': Tod.
52,21: 'in Blut watet': Mit Blut besudelt.
52,21: 'abwendig macht': stiehlt.
52,22: 'mein kleines Volk bildet sich zu viel ein, wenn es sich Deines Zornes würdig dünkt': mein kleines Volk dünkt sich zu viel, Wenn es sich würdig Deines Zornes wähnt.
52,27: 'etwas wie Muth sie beseelt hätte': etwas wie Muth in ihnen lebte.
52,33: 'einen Triumph': einen Sieg Triumphend.
53,8: 'aufforderst': verlangst.
53,9: 'aufgestiegen': entstanden.
53,14: 'unschuldig': schuldlos.
53,24: 'bestimmt': berufen.
53,26: 'Beruf': Amt.
53,26: 'lässig': nachlässig (was einen ganz anderen Sinn gibt).
54,12: 'Barmherzigkeit': Erbarmen.
54,16: 'auf meine Rechnung kommen': kämen auf mein Haupt.
54,22: 'klagst . . . hart an': häufest harte Klagen.
55,12: 'brandmarken für immer': In Zukunft schänden.
55,16: 'ausrichten': vollbringen, vgl. 55,26: 'ausführen': vollbringen (ein Wort, das Grosse liebt).
55,18: 'Schatzkammer': Zelte.
56,12: 'gewiß nicht': sicherlich nicht.
56,24: 'legte ich an': zielt ich.
56,25: 'bevor ich noch abdrückte': bevor ich schoß.
56,25: 'todt': entseelt.
57,2: 'meinte ich gar nicht zu besitzen': hielt ich nie mein eigen.
57,13: 'Erquickung': Labung.
57,20: 'Halloh, bereitet das Mahl': Auf, rüstet das Mahl.
58,12: 'die Gränze abmessen': Die Grenze stecken.
59,11: 'lächeln': lacht.
59,32: 'Entfernt Euch': dann geht.
61,4: 'hinreichte': war genügend.
61,24: 'auszuhalten': zu dulden.
61,30: 'O Hohn, der die Axt an die Wurzeln meiner Menschheit legt'.

Hohn, der seine Axt
[Frech] an die Wurzeln meiner Würde legt.

62,22: 'Schurk'': Verräther.
62,23: 'niederhaut': tödtet.
63,14: 'auf den Leib rücken': Zum Leib zu rücken.
63,16: 'das heißt Götter machen aus Dreck'. Dieses Wort

wurde in *B M* durch 'Lehm', in *Th* durch 'Thon' ersetzt, Grosse schreibt: 'Schutt und Schlamm'.
63,17: 'pfui sagen': verdammen.
63,20: 'verabscheuen': hassen soll.
63,25: 'kommt mir . . . vor': erscheint.
63,26: 'zerstören': zu Grund . . . richten.
64,6: 'im Mörser': in seinem Mörser.
64,7: 'mit dem Brei': mit den Trümmern.
64,9: 'Zetergeschrei': Klaggeschrei.
64,10: 'durchsaus't': durchschmettert.
64,18 ff.: 'Dann — ja dann weiß ich, daß ich das Maaß der Menschheit bin, und eine Ewigkeit hindurch stehe ich vor dem schwindelnden Auge als unerreichbare, Schrecken umgürtete Gottheit! O, der letzte Moment, der letzte! wäre er doch schon da! Kommt her, Alle, denen ich wehe that'.

Dann — ja dann weiß ich,
Daß ich das Maaß der [ganzen] Menschheit bin,
Durch Ewigkeiten [unerreicht] dann thron' ich
Vor schwindelnden Geschlechtern, als die Gottheit
Mit Schrecken angethan. Der eine Tag —
Wär' er schon da! Kommt her, [kommt] alle [her],
Die ich verletzt.

64,30: 'wenn sie mit grausendem Erstaunen umherstehen und ich sie, trotz all meiner Pein, in Tod und Wahnsinn hinein lächle'.

Daß sie mit Grausen steh'n und ich in Tod
Und Raserei sie treibe trotz der Pein.

64,33: 'Lippen': Mund.
65,6: 'Ungeheuer! Grauenvoll!': Grauenvoll, erhaben.
65,15: 'sei da': sei bestimmt nur.
65,17: 'Futter': Fraß.
395,6: 'keine Rettung': kein Ausweg.
395,11: 'in Bande schlagen': mit Ketten . . . belasten.
396,31: 'stände': erschiene.
396,32: 'sagen': zugestand.
396,43: 'niederfallen': knien.
396,48: 'Soldat': Krieger.
396,62: 'einen Schuß thun': Den Bogen spannt.
397,84: 'tödte': vernichte.

l) Grosse läßt aus Rücksicht auf den Vers fort.

Ich begnüge mich dort, wo nach der Auslassung der übrige Wortlaut beibehalten wurde, mit dem Abdruck des Hebbelschen Textes und bezeichne die Auslassung durch [ ].

16,9: 'seine [alte] Mutter'.
23,33: 'Ich, die Du liebst, [ich,] die [ich] Dich [über Dich selbst] erhöhen wollte'.
36,18: 'was Du noch [auf der Welt] zu thun [hast]'.
38,27: 'Du hast Recht! [Das ist der Weg!]': [Ja,] Du hast Recht!
38,33: 'ein Paar Athemzüge [mehr oder weniger]'.
39,22: 'Euren [schlechten] Plan'.
39,23: 'Er griff [krampfhaft] nach dem Schwert': zum Schwerte griff er.
47,5: '[nun] wirklich heute morgen todt [im Bette]': heute Morgen wirklich todt.
47,11: 'Irrthum [meiner Hand]'.
50,25: '[Du liegst] noch auf den Knieen?'
51,29: 'die [edlen] Gränzen Deines Zorns'.
53,12: '[Vergieb;] gestatte mir, daß ich mich selbst verhöhne'.
54,14: 'durch einen Tag [wilder] Lust': Durch einen Tag [voll] Lust'.
57,12: 'die Sonne zieht die [dünnen] Wolken auf'.
57,19: 'aus bloßer Furcht vor [einem] Biß [in die Backe]': blos aus Furcht vor Bissen.
59,4: 'ihre [kleine] Seele': die Seele.
61,21: '[Ja,] im Wein ist Muth'.
61,30 ff.: 'mein [Lieblings-] Affe . . . die Kunststücke seines [schnurrigen] Vorgängers': mein Affe . . . Die Künste seines Vorgängers.
395,8: '[feig und elend] zu widerstreben.

2. Besonders oft fällt die Wiederholung fort, die in Hebbels Drama der biblischen Sprache nachgebildet ist.

11,4: 'Grimm füllt meine Seele, Grimm gegen': [Heller] Grimm erfüllt mich gegen'.
12,11: 'Wir wissen von ihnen nicht viel mehr, wie sie selbst von ihrem unsichtbaren Gott wissen': Wir wissen nicht viel mehr von ihm [seit Alters], Als sie von ihrem unsichtbaren Gott.

22,23: 'Judith, ich werb' noch einmal um Dich! Das heißt, ich werb' um die Erlaubniß': Noch einmal, Judith, werbe ich um Dich, Das heißt, nur um die Gunst.
23,14: 'mit dem Antlitz, das ganz Auge ist, gebietendes Auge': Mit einem Antlitz, das ganz Auge ist.
36,6: 'aber Gott verschloß ihn wieder, und verschloß ihn auf ewig': Doch Gott verschloß ihn wieder und auf ewig.
39,27: 'Nicht mir selbst galt das, es galt dem da!': Nicht mir galt's — sondern diesem da!
51,15: 'Nun stehen sie zwischen Gottes Zorn und Deinem Zorn': Nun stehen sie zwischen Gottes Zorn und Deinem.
51,25: 'Sie gehen weiter in ihrer Angst, als Du in Deinem Grimm [gehen kannst]'.
57,11: 'so gilt es nicht dem Gott ... es gilt einer Regenwolke!': so gilts nicht Gott, Sondern den Regenwolken.
60,12: 'Solch [ein] Wort [hört' ich noch nicht]. Nimm die goldne Kette [für dies Wort]: Solch Wort [ist neu] — nimm diese gold'ne Kette.

Doch auch hier kann der umgekehrte Fall eintreten, z. B. 19,33: 'Ich glaube, Du sahest mehr, wie Andere': Ich glaube, Du sahst mehr als And're [sah'n], u. ö.

3. Überhaupt streicht Grosse sehr häufig von einem Doppelgliede das eine:

7,12: '[Ritzen und] Spalten meiner Seele': meiner Seele Spalten.
12,32: 'wenn es Wehklagen ausstößt, und sich selbst verflucht': Wenn es mit Wehgeschrei sich selbst verflucht.
13,13: 'Ich war dort und sah den Tempel ihres Gottes': Ich sah den Tempel ihres Gottes dort.
19,7: 'scheu und geblendet': bald geblendet.
19,18: 'jung und schön': noch schön.
20,17: 'durch Küsse und Umarmungen': Durch Küsse, (und dem entsprechend gleich darauf 20,18:) 'durch Spieß und Schwert': durch das Schwert.
20,22: 'Stadt und Land': Bethulien.
23,22: 'segnen und schirmen': beschirmen.
34,32: 'Ich komme, [ich komme,] spricht der Herr'.
37,19: 'im Namen der Natur [und als ihr Prophet]'.
39,16: 'der Aelteste sprach klug, [sehr klug]'.
42,27: 'Man hält [sich und] die Welt für Nichts'.
43,1: 'hat er Kehrt gemacht und ist wieder bei mir': war er zurück.

46,26: 'Zeit [und Aufmerksamkeit]'.
46,28: 'Grillen [und Einfälle]'.
47,22: 'Werth [und Zweck]'.
52,30: 'in Anderen [anfeinden und] verfolgen'.
60,17: 'Wollte das Kind, nachdem es groß und klug geworden, dasselbe versuchen': doch wenn das Kind erwachsen Und wollte dann dasselbe Spiel versuchen.
61,32: 'Wahrlich, [wahrlich,]'.
62,14: 'Dann nenne mir doch schnell die Namen Deiner [Vettern und] Freunde!': Dann nenne schnell mir Deiner Freunde Namen.
63,15: 'die Gefahr feig [und klug] vorher abkaufen': Doch die Gefahr vorher feig abzukaufen.
63,24: 'gebiert [Gräuel und] Verwüstung'.
64,8: 'Ich bohre [tiefer und] immer tiefer'.
395,24: 'mit [schlaffen Lippen und] klappernden Zähnen': mit Zähneklappern.

Aber auch das Umgekehrte kommt vor:

28,28: 'Erstarrung': [Ohnmacht und] Erstarrung.
35,19: 'verrückt': verrückt [Und toll].
37,24: 'Kommt': Kommt, [kommt].
42,7: 'Güter': Gut [und Habe].
42,21: 'Er . . . ließ Dich frei': Er ließ Dich frei [und schonte Deines Lebens].
44,5: 'Samaja steht neben ihm und macht ihm schwere Vorwürfe'.

Mein Mann [dies wie in E^1BM] steht neben ihm
[und spricht mit Eifer]
Und macht ihm schweren Vorwurf.

47,3: 'Speise': Fleisch und Blut.
47,11: 'gewiß hätte dieser Irrthum . . . irgend einen magern Gott . . . fett gemacht'.

sicher
Wär solcher Irrthum einem magern Gott
[Verherrlichung und] fetter [Ruhm] geworden.

61,1: 'Einer . . ., der Dir gleich sei': einer, Der [Deiner würdig und] Dir gleich.
397,91: 'ein Gedankenblitz': [ein Blitz], Ein Geistesblitz.
397,104: 'Hör' ich nicht Cymbeln?': Hör' ich [recht — Trompeten], Cymbaln.
398,109: 'die Feinde rasen': Die Feinde, [Sie] rasen, [wüthen].
398,118: 'Holofernes liegt ermordet in seinem Blute'.

Holofernes liegt
Ermordet, [liegt erwürgt] in seinem Blut!

4. Fortlassen der Hilfszeitwörter, was Hebbel haßte.

19,26: 'wenn Du gesehen [hättest]'.
22,19: 'daß das, was mich vor Gott darnieder wirft, Wahrheit [ist?]': Daß Wahrheit, was vor Gott mich niederwirft?
24,6: 'Dir Zeit genommen [hättest]'.
36,16: 'wenn er ein Mensch [ist]'.
36,18: 'was Du noch ... zu thun [hast]. Was gegen die Natur [ist, das] ist gegen Gott': was Du noch zu thun. Was gegen die Natur, ist gegen Gott.
39,32: 'Aber darauf, daß die Thore geöffnet [werden], besteht Ihr doch?': Doch darauf, daß das Thor geöffnet, Besteht Ihr doch.
51,22: 'Sie wissen, daß sie das Aergste verdient [haben]': sie wissen, daß das Aergste sie verdient', vgl. 54,1: 'Ich weiß, daß sie Alle den Tod verdient [haben]': Ich weiß, daß alle sie den Tod verdient.
54,3: 'ich weiß, daß der Herr, mein Gott, Dir das Rächeramt übertragen [hat]': ich weiß, daß Gott das Rächeramt Dir übertragen.
59,28: 'weil es für Dich entzündet war': weils für Dich entzündet.

5. Grosse läßt sogar manches Wichtige des Verses wegen fort:

24,7: 'dann hätt' ich mich Dir [weinend] in den Weg geworfen'.
34,21: 'Er ist mein Bruder. [Dreizig Jahre ist er alt und] sprach nie ein Wort': Er ist mein Bruder, nie sprach er ein Wort.
41,20: 'Wenn Ihr nicht das Herz habt, es mit ein Paar hundert [Soldaten aufzunehmen]': Habt Ihr das Herz nicht gegen ein paar Hundert.
42,14: 'Du kennst den Holofernes, sprich [mir] von ihm'.
64,5: 'Es ist öde, Nichts ehren [können], als sich selbst': Es ist so öd' — nichts ehren, als sich selbst;

das aber ist nicht 'öd', sondern töricht, aber öde ist's, niemanden zu haben, den man ehren kann.

395,2: 'Du hast groß gethan [gegen die Deinigen], Du hast das Ungeheuerste gelobt, und die Thoren haben an Dich geglaubt'.

Du hast [nur] groß gethan,
Du hast das Ungeheuerste gelobt,
Und jene Thoren haben Dir geglaubt —'.

Welche Toren? Es war von Niemandem als von Judith die Rede.

396,34 ff.: 'das ist die einzige Sünde, die ich kenne, daß das Kleine sich gegen das Große zu empören und [die Welt] um ihre Krone zu betrügen wagt'.

Dies ist die einz'ge Sünde, die ich kenne,
Wenn gegen Großes Kleines sich empört
Und um die Krone zu betrügen wagt.

Bei Grosse gibt der letzte Vers gar keinen Sinn.

m) Grosse braucht ein Kompositum statt des Simplex oder zweier Wörter.

20,29: 'Ragt der Riese mit seinem Haupt so hoch in die Wolken hinein, daß Ihr ihn nicht erreichen könnt, so werft ihm einen Edelstein vor die Füße; er wird sich bücken, um ihn aufzuheben, und dann überwältigt Ihr ihn leicht'.

Hier bringt Grosse durch das Kompositum den ganzen Gedanken in Unordnung:

Ragt dieses Riesenhaupt bis zu den Wolken,
Das Ihr es nicht erreichen könnt, so werft
Ihm vor die Füße einen Edelstein.
Er wird sich bücken, um ihn aufzuheben,
Dann überwältigt Ihr den Riesen leicht.

22,6: 'ein Abriegeln der Thür': Thürabriegeln.
27,17: 'die Röhren zum Brunnen': die Brunnenröhren;
hier wohl auch eine etwas andere Bedeutung, bes. mit Rücksicht auf die biblische Vorlage Judith 7,6.
24,13: 'Regung des Mitleids': Mitleidsregung.
24,8: 'mit der Angst eines Herzens': Mit aller Todesangst des treuesten Herzens.
28,27: 'Nest . . . zum Brüten': Brutnest.
37,10: 'ein großes Morden': ein Mordfest.
41,28: 'ein Geweihter des Herrn': Ein Gottgeweihter.
42,29: 'im wildesten Gebirg': Im Hochgebirge; vgl. 48,16: 'großes Gewitter': Hochgewitter.
42,30: 'schwindlich tief': schwindeltief.
51,8: 'Propheten': Prophetenmund.

51,16: 'Durst': Durstesqual, vgl. 53,22: 'verdient meinen Dank': ist dankenswerth. 51,33: 'ein schuldiges Gewissen': die Gewissensschuld.
52,9: 'die Gemüther der Menschen': das Menschenherz.
56,15: 'Kraft der Lüge': Lügenkraft.
57,6: 'Krampf in den Fingern': Fingerkrampf.
57,33: 'der Gott Israels': der Judengott.
395,24: 'mit klappernden Zähnen': mit Zähneklappern.
396,58: 'in festen sichren Armen': in den Vaterarmen, vgl. 396,59: 'Brust': Vaterbrust.

Doch stehen mitunter zwei Worte statt eines Kompositums.

28,28: 'Erlösungsgedanke': Gedanke der Erlösung. — 29,14: 'Blutstropfen': Tropfen Bluts. — 33,23: 'Trostgründe': Grund des Trostes. — 36,8: 'Brudermörder': Mörder ihrer Brüder, (was nicht in den Zusammenhang paßt).

n) Grosse wählt andere Bilder oder setzt Bilder zu.

7,23 ff.: 'als ob sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst kommen können, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue. Sie merken's [auch] mehr und mehr, aber statt näher zu mir heran zu treten und an mir hinauf zu klettern, zieh'n sie sich armselig von mir zurück und flieh'n mich, wie der Haase das Feuer, das ihm den Bart versengen könnte'.

Als ob nur dann zum Selbstgefühl sie kämen,
Wenn korngleich ihre Köpfe mäht mein Schwert.
Sie merken's mehr und mehr, doch statt zu nah'n,
Um [liebreich kindlich] an mir aufzuklettern,[1])

---

[1]) Hier ahnt Grosse nicht einmal den Sinn von Holofernes' Worten. Dieser klagt in seinem Monolog über seine völlige Vereinsamung, es kommt ihm vor, daß er 'unter all' dem blöden Volk allein da' sei und er es nur durch Grausamkeit aufrütteln könne. Nicht nach Liebe sehnt er sich, wohl aber nach einem ebenbürtigen Gegner, nach einem Feinde, mit dem er ringen könnte. Er hofft also nicht, daß ihm das blöde Volk wegen des Arm- und Beinabhauens 'liebreich kindlich' nah n werde, im Gegenteil, er möchte es herausfordern, daß es näher zu ihm herantrete und feindlich an ihm hinaufklettere, wie etwa die Liliputaner an Gulliver, um ihn unterzukriegen. Daß

Zieh'n sie sich feig zurück und fürchten sich
Wie Hasen, die am Feuer sich versengt. —

7,32: 'Nebucad Necar ist [leider] Nichts als eine [hochmüthige] Zahl, die sich dadurch die Zeit vertreibt, daß sie sich ewig mit sich selbst multiplicirt. Wenn ich mich und Assyrien abziehe, so bleibt Nichts übrig, als eine mit Fett ausgestopfte Menschenhaut. Ich will ihm die Welt unterwerfen, und wenn er sie hat, will ich sie ihm wieder abnehmen'.

Nebucadnezar ist nur eine Zahl,
Die [hochmuthvoll in Qual der eignen Leere]
Zum Zeitvertreib unendlich sich vermehrt,
[Wie eine Fliege tausend Fliegen zeugt,
Bis als Million die Sonne sie verfinstern.]
Zieh ich Assyrien ab [von ihm] und mich,
So bleibt nichts übrig als ein Menschenbalg
Mit [schnödem] Fette ausgestopft. Ich will
Die Welt ihm unterwerfen, hat er sie,
Will ich ihn wieder von der Last erleichtern! —

8,7: 'Führe ihn augenblicklich zu mir': Führ ihn herein.

---

nur dieser Sinn in seinen Worten liegt, geht klar aus dem Umarbeitungsversuch von *P* hervor (vgl. I, S. 416), wo es heißt: 'Ha, es kommt mir unter all dem blöden Volk vor, als ob ich allein auf der Welt bin, als ob, wie ich in meinen Arm hinein schneiden muß, wenn er sich selbst fühlen soll, ebenso auch diese Würmer aus ihrem dicken Schlaf nur dadurch zum Bewußtseyn wecken kann, daß ich sie zermalme. Hätt' ich doch nur Einen Feind, nur Einen, der mir gegenüber zu treten wagte! So gewiß ich ihn zerfleischen würde, wenn ich ihn nach heißem Kampf und selbst aus allen Adern blutend in den Staub geworfen hätte, so gewiß würd' ich ihn küssen, wenn er erschiene! Und wenn mein eig'ner Sohn das thäte — . . . mir wär's recht, mich mit ihm zu messen und von ihm zu erfahren, wer mehr vermag, ich oder er!' Und daß auch der Text so verstanden werden konnte, beweist die geniale Verzerrung in Nestroys Travestie, wo Holofernes (IX, S. 242) sagt: 'Ich möcht' mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich'. Grosse dagegen mutet seinem Holofernes die Torheit zu, daß an ihm 'liebreich kindlich' jene hinaufklettern würden, deren Köpfe sein Schwert korngleich mäht. Das hieße mehr als christliche Feindesliebe von ihnen erwarten!

Das ist nicht ganz zutreffend, denn Grosse hat wie Hebbel angegeben, daß Holofernes mit seinen Hauptleuten aus dem offenen Zelt hervorgetreten ist, sich also im Freien des Lagers befindet.

8,24: 'Niemand aber hat's bequemer, als der König selbst. Er nimmt seinen blanken Helm in die Hand und verrichtet seine Andacht vor seinem eigenen Bilde. Nur vor Bauchgrimmen muß er sich hüten, damit er nicht Gesichter schneide und sich selbst erschrecke ... Nebucad Necar hat gewiß im letzten Monat kein Zahnweh mehr gehabt?'

Und am bequemsten hat's der König selbst,
[Denn] seine Andacht braucht er [künftig nur]
Vor seines Schildes Spiegel zu verrichten.
Nur hüt' er sich vor Krankheit, daß er sich
Nicht selbst erschrecke mit verzerrten Zügen.
Seit lange scheint er sich gesund zu fühlen? —

14,6: 'Und wer ihn bei Einnahme der Stadt niedermacht und mir sein Haupt bringt, dem wäg' ich's auf mit Gold!'

Und wer ihn niedermacht beim Sturm der Stadt
Und mir sein Haupt bringt, lohn' ich es mit Gold.

Nicht zufällig beim Sturm Bethuliens, sondern wenn die Stadt eingenommen ist, darauf kommt es an; auch das Aufwägen mit Gold ist bezeichnender als das Lohnen mit Gold.

16,9: 'seine [alte] Mutter trat mir mit einem feierlichen Gesicht entgegen': seine Mutter Trat mir mit feierlichem Gruß entgegen. (Das Qualvolle kommt bei Hebbel stärker zum Ausdruck.)

17,32: 'Sechs Monate war ich sein Weib — er hat mich nie berührt'. Daraus wurde schon in B^1 und blieb in *M Th* B^2: 'Weib, und auch nicht meine Hand hat er berührt'. Grosse geht weiter: 'Sechs Monat [lang] war ich sein Weib [seitdem]', dann erst folgt die lange Pause, und Judith schließt: 'Ich hieß sein Weib —'.

20,1: 'es giebt Keinen in ganz Bethulien, der jetzt nicht aussieht, als ob er das Fieber hätte': ganz Bethulien hat Nicht Einen, der nicht aussieht, wie das Fieber'.

25,1: '»Das Haus brennt!« schrie ich ihr gestern Abend zu': Feuer im Haus! Rief ich ihr gestern zu.
25,7: 'Judith, soll ich den Todtengräber bestellen?': Judith, soll ich bestellen Dein Begräbniß?
25,10: 'Wenn Einer den Bogen auf mich anlegte, ich würd's nicht bemerken, so lange ich Dich dort lebendig-todt sitzen sehe'.

Wollt Einer mit dem Bogen nach mir schießen,
Ich seh' es nicht, so lang ich Dich dort sehe
Scheintodt lebendig, wie ein heidnisch Steinbild.

29,1: 'schmücke mich, wie zur Hochzeit': schmücke mich gleichwie zum Hochzeitsmorgen.
47,24: 'Jetzt suchen wir uns durch's Essen gegen das Gegessenwerden zu schützen und kämpfen mit unsern Zähnen gegen die Zähne der Welt'.

Jetzt suchen wir uns durch das Mahl zu schützen
Vor dem Verschlungenwerden, und ein Kampf
Von Allen gegen Alle ist das Leben.

48,15: 'durchbrechen und zusammenkommen': Durchbrechen und zusammendröhnen.
48,19: 'Ihr wundert Euch [über mich], daß ich aus meinem Kopf [eine Spindel mache und den Traum- und Hirn-Knäuel darin] Faden nach Faden abzwirne, wie [ein Bündel] Flachs'.

Ihr wundert Euch, wie ich aus meinem Hirn
Faden um Faden wie vom Flachse spinne.

49,1: 'harrten, ob sich Jemand heran wagte': wartend, ob Niemand erschien.
52,20: 'Er dankt es Dir dadurch, daß er Dein Bild in Blut malt und Dir jedes Herz abwendig macht'.

Er dankt es Dir dadurch, daß er Dein Bild
Mit Blut besudelt, jedes Herz Dir stiehlt.

55,18: 'Führe sie in die Schatzkammer und speise sie von meinem Tisch'.

Dieser Ausdruck ist biblisch, entspricht Judith 12,1: 'Da hieß er sie hinein gehen, da seine schätz lagen, . . . und befahl, daß man ihr von seinem tisch geben sollt'. Trotzdem ändert Grosse:

Führ sie in meine Zelte — speise sie
Von meinem Tische.

[illegible] er bemißt voraus

[illegible], wenn ich einem
[illegible] t zu ziehen, ihm
[illegible] ihn damit nieder-

[illegible] egnete,
[illegible] ine ihm
[illegible] strecken.

[illegible] sich meine Ge-
[illegible] ten sich unter
[illegible] gen um das Bild

[illegible] n,
[illegible] sch] auf
[illegible] vernichtung,
[illegible] ich ringelnd

[illegible] an eine Feuer-
[illegible] Himmel aufsteigen
[illegible] utigel, und sind
[illegible] ist Alles, was uns

[illegible] Meteors,
[illegible] nel steigen . . .
[illegible] ein,
[illegible] trink Wein.
[illegible] fehlt.

[illegible] n meiner Tafel zu
[illegible] nd meinen Küssen
[illegible] f!'

[illegible] n,
[illegible] Kuß
[illegible] Geschöpf —
[illegible], er ist der Ein-
[illegible] fernes gehauen
[illegible] kommen zu sein'.

Der Mensch
Ist eine Sehenswürdigkeit — er ist
Der Einzige, der sich rühmen kann, daß er
Die Hand erhob nach Holofernes' Leben
Und dennoch heil davongekommen, [fort]!

63,1: 'Und wenn der Himmel seinen Blitz nach Dir wirft'.

Und wenn der Himmel seine Blitze nach
Dem Haupt Dir zückt.

396,62: O, mir ist, wie Einem, der in finsterer, finsterer Nacht einen Schuß thun soll. Er kennt das Ziel nicht': Mir ist wie einem, der bei Nacht, In finst'rer Nacht zum unsichtbaren Ziel Den Bogen spannt. (Aufs Schießen kommt es an!)

Hier muß noch einer Änderung gedacht werden, die vielleicht einen zufälligen Grund hat: Grosse sagt nämlich immer statt 'Kameel': Roß.

6,25: 'Laß die Kameele zäumen!': Mein Roß laßt zäumen.
19,29: 'Diese Menge von [Kameelen und] Rossen, von Wagen und Mauerbrechern': Diese Menge Von Rossen, Wagen und von Mauerbrechern.

60,30: 'Und als Du nun das Rollen meiner Wagen hörtest, und das Stampfen meiner Kameele und das Klirren meiner Schwerter': Und als Du nun das Rollen meiner Wagen hörtest und der Rosse Stampfen und der Schwerter Klirren.

An sich wäre dies Fortlassen der Kameele nicht verständlich, da auch die Bibel z. B. Judith 2,8 sie erwähnt. Aber Nestroys unbarmherzige Travestie 'Judith und Holofernes' erklärt es uns: in ihr sagt nämlich Holofernes (9. Szene, IX, S. 244): 'man sattle mir das buckligste meiner Kameele' und dieses war zum geflügelten Worte geworden. Vermutlich ließ sich Grosse dadurch zu seiner Änderung bestimmen.

o) Der Ausdruck wird erhöht.

6,3: 'Ich hatt' mir im gestrigen Sturm eine Sclavin erbeutet, so schön, daß ich schüchtern vor ihr ward, und sie nicht anzurühren wagte. Der Hauptmann kommt gegen Abend, da ich abwesend bin, in mein Zelt, er sieht das Mägdlein, und haut sie nieder, da sie sich ihm widersetzt'.

Einfach und natürlich spricht hier der Krieger, während ihm Grosse folgende hochtrabende Worte in den Mund legt:

Erbeutet hatt' ich bei dem letzten Sturm
Ein Mägdlein, Herr, so liebenswerth, so schön,
Daß ich in Scheu und Schüchternheit nicht
wagte,
Ihr anders als in Ehrfurcht mich zu nah'n. —
Doch gegen Abend, da ich fern bin, kommt
Der Hauptmann in mein Zelt. Er sieht die Jungfrau
Und haut sie nieder, da sie spröde thut.

Ebenso

6,16: 'Deinetwegen verschont' ich das Mädchen; Dir wollt' ich sie zuführen'.

Nur Deinetwegen schont' ich jenes Mädchen,
Dir wollt' ich sie bewahren zum Geschenk. —

9,12: 'er habe noch viel für Dich zu thun': Viele Gunst noch denkt er zu häufen auf Dein Haupt, o Holofernes.
15,19: 'Warum hörst Du nie': Sag' mir, Judith, Was schenkst Du nie Gehör mir,

wurde schon tadelnd erwähnt.

16,23: 'Ich erschrak ordentlich', sagt Mirza bei Hebbel, bei Grosse dagegen: Ich war vor Schrecken wie gelähmt.

23,8 sagt Judith zu Ephraim: 'Dann — dann fordere von mir den Lohn, den Du willst!': dann — Dann fordere den Lohn von mir, den höchsten! Der Ausdruck ist erhöht, aber allzu deutlich.

39,32: 'Aber darauf, daß die Thore geöffnet werden, besteht Ihr doch? Bedenkt, daß ein Feind, dem Ihr öffnet, nie so grausam sein kann, wie Einer, der sich selbst öffnen muß!'

Doch darauf, daß das Thor geöffnet,
Besteht Ihr doch. Bedenkt, ein Feind, dem Ihr
Das Thor aufschließt, kann nie so grausam sein,
Als einer, der sich selber öffnen müßte.

41,17: 'Du siehst, Keiner antwortet';

das ist treffend, kurz und paßt vollkommen zur Stimmung des 'Aeltesten', dagegen höre man Grosse:

Du siehst. Es mag Dir Niemand Antwort
geben.

42,30: 'Er spornt sein Pferd': Er spornt sein Berberroß.
56,20: 'Du hast gekundschaftet?': Du hattest Späher ausgesandt.

Unmöglich kann so Holofernes zum Hauptmann sprechen, denn dieser hätte melden müssen, wenn ihm von ausgesandten Spähern Nachricht gebracht worden wäre.

Wir sind mit diesen Stellen schon bei einer anderen Erscheinung angelangt, die freilich je nach dem Beobachter verschieden beurteilt werden dürfte, weil hier das ästhetische Gefühl entscheidend mitspricht. Ich will nicht behaupten, daß Grosses nun folgende Änderungen durchaus Schlimmbesserungen seien, wenn ich auch bei vielen den Grund nicht erraten kann und darum mindestens eine Willkürlichkeit annehmen muß. Aber wiederholt habe ich allerdings den Eindruck, daß Grosse den Text schädige, während es doch sein Bestreben war, ihn stilvoller zu gestalten.

p) Willkürliche Änderungen und Schlimmbesserungen.

7,10: Holofernes spricht von der Kunst, sich nicht auslernen zu lassen und meint, auch die Sonne verstehe sie nicht: 'man hat ihr ihre Bahnen abgelauscht, und Schuster und Schneider messen nach ihrem Schatten die Zeit ab. Aber ich versteh' sie' [die Kunst]. Grosse zerstört diesen Gegensatz, indem er sagt:

Der Sonne Bahnen selbst erlauschte man:
Schuster und Schneider messen [schon] die Zeit
Nach ihrem Schatten ab. Geht's mir nicht
ähnlich —

7,14 ff.: 'Doch mein Heute paßt nie zum Gestern, ich bin keiner von den Thoren, die in feiger Eitelkeit vor sich selbst niederfallen und einen Tag immer zum Narren des andern machen, ich hacke den heutigen Holofernes [lustig] in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zum essen'.

Mein Heut paßt nicht zum Gestern. Ich bin keiner
Der Thoren, die in feiger Eitelkeit
Ihr [liebes] Selbst anbeten [dünkelvoll]
Und einen Tag zum Narrn des andern machen.
Den Holofernes heut hack ich in Stücke
Zur Nahrung für den Holofernes morgen.

7,21 f.: 'ja es kommt mir [unter all' dem blöden Volk] zuweilen vor, als ob ich allein da bin'.

Zuweilen kommt's mir vor [in diesem Schwarm],
Als ob' ich einsam wär' auf dieser Welt.

Das ist aber etwas ganz anderes.

8,14: 'In Demuth harr' ich seiner Befehle'.

In Demuth harr' ich meines Herrn Befehls.

Abgesehen von der Sprachwidrigkeit ist die Wendung auch leicht mißzuverstehen; etwas Ähnliches siehe unten zu 33,25.

10,23 ff.: 'Hauptmann. Verzeih. Man kann die Namen all' der Könige, die sich vor Dir demüthigen, unmöglich behalten.

Holofernes. .... Die erste Unmöglichkeit, die mir gefällt'.

Daraus wird bei Grosse:

Bote.
[Herr], unmöglich ist's,
Die Namen der Besiegten zu behalten.

Holofernes.
... Die erste Schwierigkeit, die mir gefällt.

11,23: 'Ich muß den Schwur halten'.

[Ihr seht wohl ein], daß ich den Schwur muß halten.

Das ist im Munde des Holofernes zu gemütlich und daher unpassend.

12,11: 'Wir wissen von ihnen nicht viel mehr'.

Wir wissen nicht viel mehr von ihm [seit Alters].

15,10 f.: 'Wenn der Mensch im Schlaf liegt, aufgelös't, nicht mehr zusammen gehalten durch das Bewußtsein seiner selbst'.

Wenn wir im Schlafe liegen
Gelöst — nicht mehr erdrückt von dem Bewußtsein.

Hier ist der für Hebbel so charakteristische Gedanke zerstört.

15,17 f.: 'Oft hab' ich gedacht, ob der Mensch wohl auch noch kurz vor seinem Tode träumt'.

Manchmal
[Schon] dacht' ich d'ran, ob wir [im Alter einst]
Kurz vor dem Tode träumen —

Man möchte mit Judith sagen (19,20): 'Du hast mich in Nichts verstanden', oder wie Grosse das ausdrückt: 'In keinem Sinne hast Du mich verstanden'.

19,13: 'Das Kind, das sie gebiert': Das Kind, das eigen.
19,18: 'für einen geliebten Mann': einem künft'gen Mann.
20,7: 'Er läßt Dörfer und Städte in Brand stecken' (entsprechend dem vorangegangenen 'Lichter anzünden').

doch er läßt Dörfer
Und Städte brennen.

20,21 nach Ephraims Worten, Holofernes wäre Judith wegen gekommen, wenn er sie in Bethuliens Mauern gewußt hätte, sagt Judith lächelnd: 'Mögt' es so sein! Dann braucht' ich ja nur zu ihm hinaus zu gehen, und Stadt und Land wäre gerettet!' Wieder verkennt Grosse das wichtige Motiv (vgl. meine Ausführung Werke I, S. XVI), da er Judith sagen läßt:

Und wär' es so, dann braucht ich nur zu ihm
Hinauszugeh'n — Bethulien wär' gerettet.

23,18: 'Gieb ihm den Donner': Gieb ihm den Donnerstrahl.
23,30: 'forderst Du das Undenkbare': Verlangst Du das Unmögliche von mir.
24,12: 'ich würde mir zürnen, wenn ich mich auch nur auf einer Regung des Mitleids mit Dir ertappte'.

Ich möchte mich verachten, wenn ich nur
Auf einer Mitleidsregung mich ertappte.

24,17: 'der das Unmögliche möglich macht'.

Der das Unmögliche zur Wahrheit macht.

24,20: 'Und ist Deine Feigheit die Deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer ....'

Doch ist Deine Feigheit
Die Deines ganzen Volks, seh'n alle Männer.

Zum 'Volk' gehören auch die Weiber, auf die Männer aber, also auf das Geschlecht, kommt es an.

24,23: 'ha, ich hab' sie von Dir gefordert [die That], ich muß beweisen, daß sie möglich ist!'

Ha, ich hab' sie
Von Dir gefordert, Ephraim — Geduld,
Ich muß beweisen, daß sie möglich ist.

30,18: 'Hast Du wieder einen neuen Gräuel vom Holofernes gehört?'

Vernahmst Du nichts von neuen Gräueln wieder,
Vom Holofernes.

Soll dadurch vielleicht 'die Lokalfarbe' in den Reden der Bethulier erzielt werden?

30,22 ff.: 'Er steht und spricht mit einem seiner Hauptleute. Allerlei Heimlichkeiten. Auf einmal bemerkt er in der Nähe einen Soldaten'.

Er steht und spricht mit einem seiner Reiter
Geheimes allerlei: Auf einmal sieht er
[Ganz] in der Nähe einen Fußsoldaten.

Holofernes soll mit einem seiner Reiter 'Geheimes allerlei' besprechen, derselbe Holofernes, der mit seinen Hauptleuten im 4. Akt nur ausnahmsweise vertraulich redet!

30,25: 'Nein, antwortet der Mensch. Das ist ein Glück für Dich ... sonst ließe ich Dir den Kopf herunterschlagen'.

Nein, [Herr], sagt Jener. Mensch, das ist Dein Glück,
.... sonst ließ ich Dir den Kopf
Herunterthun.

30,32: 'Wenn er [Gott] einen solchen Heiden nicht haßt, wen soll er noch hassen?'

Wenn solche Heiden er nicht haßt.

29,20: 'Leute, wie Dich, ... die mehr Victualien im Magen als auf den Schultern tragen können'.

Leute ....
Wie Dich [zum Beispiel], die ihr Brod und Fleisch
Lieber im Bauch als auf den Schultern tragen.

Das gibt gar keinen Sinn. Auch das Folgende hat Grosse verunstaltet:

29,25—30: 'In Kriegszeiten ist Alles allgemein. Man sollte Dich und Deines Gleichen dahin stellen, wo die meisten Pfeile fallen. Man sollte überhaupt die Unmäßigen immer vorausschieben; siegen sie, so braucht man nicht ihnen, sondern den Ochsen und Mastkälbern zu danken, deren Mark in ihnen rumort; kommen sie um, so ist auch das ein Vortheil'.

In Kriegeszeit ist Alles allgemein.
Man sollte solche Fresser überhaupt
Dorthin postiren, wo die Pfeile fallen,
Und stets in's Vordertreffen schicken.
Gewinnen sie, so dankt man es dem Mark
Der Hämmel, Kälber und dem Ochsenschmalz [!],
Das in den Burschen tobt — und fallen sie,
Ist's auch ein Vortheil für die Lagerküche'.

[Sind es Kannibalen?]

Ammon.
Höhnst Du die Kraft, so probe sie zuvor!

30,8 f.: 'Ihr seid Narren. Zankt Euch, und vergeßt, daß Ihr gleich den Wall beziehen sollt'.

Seid Ihr [denn] Narren — [auseinander, sag' ich,
Die Rauferei macht größer nur den Durst —]
[Jetzt denkt daran], daß Ihr den Wall bezieht.

33,25: 'Ihr sollt gedenken an Moses, den Diener des Herrn'.

Ihr sollt des [großen] Moses [heut] gedenken,
Des Herren Diener.

34,16 f.: 'Gieb Befehl, augenblicklichen, oder wir thun's ohne Deinen Befehl'.

gieb Befehl sogleich,
Oder wir thun's [auch] ohne Dein Gewähr.

35,17: 'Freunde von Jugend auf': Freunde von kindauf.[1])
35,23 f.: 'Schämet Euch, daß Ihr auf den Knieen liegt, schämet Euch noch mehr, daß Ihr einen edlen Mann, der es mit Euch Allen wohl meinte, gemordet habt! Ha, Ihr ...'

Schämt Euch, daß Ihr [noch] auf den Knieen liegt,
Schämt Euch noch mehr, daß Ihr den Edelsten,

---

[1]) Denselben Ausdruck setzt Grosse 49,30 zu: 'Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen': Spiegel seiner Ohnmacht von kindauf.

Der's gut mit Euch gemeint,]so schnöd] gemordet.
[Ja wahrlich,] Ihr . . .

36,26: 'Wenn er jetzt Wunder thun wollte': Wenn er jetzt Wunder thun gewollt.

37,2: 'kann er seine That einen ganzen Tag und eine ganze Nacht tragen' [Samaja verweist ausdrücklich auf 'morgen'].

und kann er seine That
Den ganzen Tag, die ganze Nacht ertragen.

37,13: 'daß er ihm die Gurgel abschneidet, ohne sich erst bitten zu lassen'.

Indem er ihn freiwillig schlachtet.

39,10: 'die Mühe nehmen, die Opfer zu zählen'.

die Mühe nehmen,
Die Zahl zu überschau'n?

41,1: 'Will der Herr uns helfen'; nur so kann der gottergebene Aelteste sprechen, nicht aber sagen, wie bei Grosse: 'Will uns der Himmel helfen'.

41,28 ff.: 'Wollt Ihr essen, wie David, so werdet zuvor, wie David. Esset und trinket, aber heiliget Euch erst!'

wollt Ihr thun, wie David,
So werdet auch wie David, eßt und trinkt,
Das heiligt Euch!

Grosse läßt die Judith einen völligen Unsinn sagen, abgesehen vom Verwischen des biblischen Ausdrucks (vgl. 1. Sam. 21,3—5).

42,20: 'Das ist Dein Gefühl': Das ist Dein Dank.

42,26 f.: 'Judith. Er ist ein Tyrann!
Achior. Ja, aber er wurde geboren, es zu sein'.

Judith.
Er ist ein Wütherich!

Achior.
Doch nicht geboren,
Um es zu sein.

44,1 f.: 'Ich hab' ein Geschäft bei dem Holofernes. Wollt Ihr mir das Thor öffnen lassen?'

Ich hab bei Holofernes ein Geschäft,
Gestattet mir, das Thor der Stadt zu öffnen!

Das Tor einer belagerten Stadt muß so verwahrt sein, daß eine Judith es nicht öffnen kann.

44,5: 'Das Thor steht Dir offen!' Das ist ganz richtig ausgedrückt, aber Grosse macht daraus ein unlogisches: 'Das Thor steht offen', während doch kurz vorher so leidenschaftlich darüber gestritten wurde, ob man es öffnen solle oder nicht. Auch solche Wendungen wird der feinfühlige Dichter nicht unbeachtet lassen.

46,29 f.: 'Die Ohren sind Almosensammler des Geistes, nur Bettler und Sclaven bedürfen ihrer'.

Die Ohren sind des Geists Almosensammler,
Bedürftig nur für Bettler oder Sklaven.

48,15 ff.: 'wie ein großes Gewitter in Donner und Blitz über die nassen, kalten, fetzenhaften Wolken triumphieren können, die der Wind nach Lust und Laune herumjagt? O gewiß!' [darauf zugesetzt: 'So wie das geschähe, wäre der Gott da!' *h* in *Th B*[2], vgl. auch *P* S. 423].

wie
Ein Hochgewitter [majestätisch] donnernd
Siegreich dahinzieht über niederm Dunst,
Den schwachen [lies: schwacher] Wind nach Lust und Laune treibt.
Wenn das geschähe, dann erschiene Gott,
Ihr stürztet um, er aber stände auf!

48,25 ff.: 'die in Bethulien scheinen nicht zu wissen, daß der Soldat sein Schwert so lange schärft, als sie ihn hindern, es zu brauchen'.

Die in Bethulien scheinen
Es nicht zu wissen: die Soldaten schärfen
Ihr Schwert so lang, als sie auf's Metzeln warten.

Hier zeigt sich eine Roheit, die zum Charakter des Holofernes nicht paßt.

49,14: 'da schlug sie ihren Schleier zurück': da senkte sie den Schleier;

hätte Judith das getan, dann hätte der Soldat ihre Schönheit unmöglich sehen können!

50,23: 'wir erhielten Augen': Gott gab Uns Augen;

das aber kann ein Holofernes nicht sagen, weil er an einen Gott überhaupt nicht glaubt, man erkennt, wie

gedankenlos Grosse versifiziert. Und er wiederholt dies 63,6:

'Den Holofernes tödten; auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht': Den Holofernes tödten, Gottes Blitz, Der mit dem Weltbrand droht, so auszulöschen.

51,4 f.: 'Weil Du ein Weib bist, weil Du Dich auf Dich selbst verlässest, weil Du weißt, daß Holofernes Augen hat'.

Weil Du ein Weib bist und Dir selbst vertraust,
Weil Holofernes Augen hat.

51,22: 'Sie wissen, daß sie das Aergste verdient haben; wie könnten sie glauben, daß Gott es von ihnen abwenden werde!': sie wissen, daß das Aergste sie verdient. Wie könnten sie Noch hoffen, daß es Gott von ihnen wende.

'Hoffen' konnten sie es immer noch, aber nicht 'glauben'.

51,32: 'ich erinn're mich dabei, daß sie sich erfrechen, jeden Gräuel von Dir zu erwarten, den ein schuldiges Gewissen in feiger Selbstpeinigung nur irgend auszusinnen vermag'.

ich erinn're mich,
Daß sie so frech, nur unerhörte Gräuel
Von Dir zu fürchten, die Gewissensschuld
In eig'ner Pein nur ausersinnen mag.

53,6: 'ich lasse Euch frei ausgehen, damit Ihr ganz meine Sclaven seid!'

ich lasse Euch
Frei ausgehn, daß Ihr ganz zu Sklaven werdet!

53,24 ff.: 'Ich bin bestimmt, Wunden zu schlagen, Du Wunden zu heilen. Wär' ich in meinem Beruf lässig, so hättest Du keinen Zeitvertreib'.

Ich bin berufen, Wunden zu versetzen,
Du sie zu heilen. Wär ich nachlässig
In meinem Amt, so hättest Du auch keins.

53,27 ff.: 'Leute, die [heute] nicht wissen, ob sie morgen noch da sind, müssen schon dreist zugreifen und sich den Magen etwas überladen, wenn sie ihren Theil von der Welt haben wollen'.

[Die] Leute, die nicht wissen, ob sie morgen
Noch da sind, müssen dreist [ins Volle] greifen,
Selbst Ueberladung dürfen sie nicht scheu'n,
Wenn ihren Teil sie von der Welt erraffen.

55,14: 'Sie werden's nicht thun [nämlich Judith schmähen].

Kann Dich Einer schmähen, wenn ich Keinen am Leben lasse?'

Sie werden es nicht wagen. Wenn ich keinen
Am Leben lasse, kann Dich keiner schmäh'n.

Bei Hebbel konstatiert 'thun' die Unmöglichkeit, weil alle sterben sollen, bei Grosse ist 'wagen' entweder unpassend ironisch oder unlogisch.

57,33 f.: 'Wahrlich, ich habe geschworen, daß der Gott Israels, wenn er mir einen Gefallen thut, auch mein Gott sein soll'.

Ich hab' geschworen, daß der Judengott.
Wenn er mir seine Gnade will erweisen,
Auch mein Gott sein soll.

Hier paßt das Wort 'Gnade' nicht zum Charakter des Holofernes, während 'einen Gefallen' dem Renommisten sehr wohl ansteht.

59,27 ff.: 'Betrachte es recht, dies Blut. Es muß Deiner Eitelkeit schmeicheln, denn es ist geflossen, weil es für Dich entzündet war'.

Betracht, es recht, dies Blut. Es kann Dir
schmeicheln,
Es ward vergossen, weils für Dich entzündet.

61,7—14: 'Da rief ich pfui aus und verhüllte mein Angesicht, sobald ich einen Mann erblickte, und wenn ich beten wollte, so empörten sich meine Gedanken gegen mich selbst und zerfleischten sich unter einander, und ringelten sich, wie Schlangen um das Bild meines Gottes herum. O, seit ich das empfand, schaudere ich vor meiner eigenen Brust; sie kommt mir vor, wie eine Höhle, in die die Sonne hineinscheint, und die dennoch in [heimlichen] Winkeln das schlimmste Gewürm beherbergt'.

Da rief ich Pfui und hüllte mein Gesicht
Wenn einen Mann ich sah, und wollt ich beten,
Dann standen die Gedanken [stürmisch] auf
In Aufruhr gegen mich, [in Selbstvernichtung.]
Wie giftige Schlangen um das Bild sich ringelnd
Des Gott's in mir. —. O seit ich das empfand,
Erfüllt mich Schauder vor der eig'nen Seele.
Sie kommt mir vor wie eine [dunkle] Höhle,
In die die Sonne scheint — und die dennoch
Im Winkel herbergt schreckliches Gewürm.

61,15 f.: 'Sie erinnert mich an eine Feuerkugel': Ich denk' des Meteors.

61,25: 'Armes Geschöpf!': trauriges Geschöpf.
61,30: 'Meine Hand?': Meine Hand [begehrst Du].
63,8: 'einen kühnen Anfang zum großmauligten Prahler machen, indem man ihn um sein Ende verkürzt'.

Den kühnen Anfang [zum Hanswurst] zu machen,
Zum Prahler Großmaul, [blos] indem man ihn
Um seiner Thaten Ausführung betrügt.

63,19: 'Du bist groß und Andere sind klein',

[O Holofernes] Du bist groß, [die] andern
Sind Stümper nur.

63,30: '»O, Holofernes, Du weißt nicht, wie das thut!« ächtzte einmal Einer, den ich auf glühendem Rost braten ließ. »Ich weiß das wirklich nicht«, sagte ich und legte mich an seine Seite'.

O Herr,
Du weißt nicht, wie das thut, [so] ächzte einer
Den ich verbrennen ließ. Ich sagte [d'rauf]:
Ich weiß es wirklich nicht und hielt den Arm
In seine Flamme [eine Weile lang].

64,14: 'Ob Nebucad Necar mein Bruder ist? Mein Herr ist er [ganz] gewiß. Vielleicht wirft er meinen Kopf noch [einmal] den Hunden vor. [Wohl bekomm' ihnen die Speise!] Vielleicht fütt're ich mit seinen Eingeweiden noch einmal die Tiger Assyriens'.

Ob [mein Gebieter]
Nebucadnezar, meiner ebenbürtig,
[Ich weiß es nicht —] mein Herr ist er gewiß.
Vielleicht wirft er den Hunden meinen Kopf noch
[Als Leckerbissen] vor. Vielleicht [doch] fütt'r ich
Mit seinen Eingeweiden noch einmal
Die Tiger Indiens.

397,2: 'Als müßte der Pfeil, den ich auf ihn abdrücke': Als müßt' der Pfeil auf ihn gezückt;

das Schwert wird gezückt, nicht der Pfeil.

397,76: 'daß verheerende Flammen hervorbrechen': daß [weit] Verheer'nde Flammen [d'raus] empor sich wälzen.

Zum Schluß meiner Betrachtungen hab' ich mir ein 'Prachtstück' Grosses aufbewahrt, auf das er selbst besonders viel gehalten haben muß, weil er es ('Ursachen und Wirkungen' S. 422) nachdrücklich rühmt. Und wenn



sich nach Goethes Wort in den Monologen der Geist des Dichters am deutlichsten ausspricht oder nach Otto Ludwig in ihnen das eigentlich dramatisch Belebende liegt, muß man den berühmten Monolog der 'Judith' im dritten Akt wohl als bezeichnend herausgreifen. An ihm hat Grosse mehr umgestaltet, als an den übrigen Teilen des Dramas, so daß ein näheres Eingehen sich rechtfertigt.

Hebbel 25,16—27,3.	Grosse S. 36—38.
Gott, [Gott!] Mir ist's als müßt ich Dich	[Allmächt'ger] Gott, mir ist, als müßt ich Dich
am [Zipfel] fassen,	[Am Purpursaume Deines Mantels] fassen,
wie Einen, der mich auf ewig zu verlassen droht.	Wie einen, der auf immer mich verläßt.
Ich wollte nicht beten, aber ich muß beten,	Nicht beten wollt' ich, dennoch muß ich's thun,
wie ich [Odem schöpfen] muß, wenn ich nicht ersticken soll!	Gleichwie ich [athmen] muß, nicht zu ersticken.
Gott! [Gott!] Warum neigst Du Dich nicht auf mich herab?	[O] Gott, warum nicht neigst Du Dich herab?
Ich bin ja zu schwach, um zu Dir empor zu klimmen!	Ich bin zu schwach, zu Dir emporzuklimmen!
[Sieh,] hier lieg' ich, wie außer der Welt und außer der Zeit;	Wie außerhalb der Welt und Zeit, so lieg ich
ich harre mit Angst eines Winkes von Dir,	Mit Angst erharrend einen Wink von Dir,
der mich aufsteh'n und handeln heißt!	Der mich erhebt und der mich handeln heißt.
Mit Frohlocken sah ich's, als die Gefahr uns nahe trat,	Frohlockend sah ich nahen die Gefahr. —
denn mir war sie Nichts, als ein Zeichen,	Ein Zeichen war's, Du wollest Dich [von Neuem]
daß Du Dich [unter] Deinen Auserwählten verherrlichen wollest.	Verherrlichen [durch] Deine Auserwählten.
Mit [schaudernder Wonne] erkannt' ich,	Was mich erhob, warf andere zu Boden,

daß das, was mich erhob, alle Andern zu Boden warf,	Mit [Wonneschauern] sah ich's ahnungsvoll,
denn mir kam es vor, als ob Dein Finger gnadenvoll auf mich deutete,	Als ob Dein Finger gnädig auf mich deute,
als ob Dein Triumph von mir ausgehen solle!	Auf daß von mir ausgehe Dein Triumph.
[Mit Entzücken sah ich's,] daß Jener, dem ich	[Selbst Freude schuf es mir] daß Jener, dem ich
das große Werk abtreten wollte, [um in Demuth das höchste Opfer zu bringen]	Abtreten wollte jenes große Werk,
sich davor feig [und zitternd], wie ein Wurm in dem Schlamm [seiner Armseligkeit] verkroch.	Sich feig verkroch, ein Wurm in seinen Schlamm.
'Du bist's, Du bist's!' rief ich mir zu,	Du bist's, Du bist's! [mit tausend Stimmen] rief's.
[und] warf mich vor Dir nieder und schwur mir mit einem theuren Eid,	[Ich] warf mich nieder, schwur mit theurem Eid,
niemals wieder aufzustehen, oder erst dann,	Nicht wieder aufzustehen, bis Du selbst
wenn Du mir den Weg gezeigt, der zum Herzen des Holofernes führt.	Den Weg mir zeigst zu Holofernes' Herzen.
Ich lauschte in mich [selbst] hinein, [weil ich glaubte,] ein Blitz der Vernichtung	Ich lauscht' in mich hinein, als müss' ein Blitz
müsse aus meiner Seele hervorspringen;	Des Todes zucken aus der eig'nen Seele,
ich [horchte in die Welt] hinaus, [weil ich dachte:] ein Held hat Dich überflüssig gemacht,	Ich [lauschte weit] hinaus, als wär ein Held Erstanden, der mich überflüssig machte;
[aber] in mir und außer mir bleibt's dunkel.	[Doch] dunkel blieb es drinnen, blieb es draußen,
Nur Ein Gedanke kam mir, nur Einer, mit dem ich spielte und der immer wiederkehrt; doch der	Nur ein Gedanke kam, mit dem ich spielte, Nur einer, der stets wiederkehrt, doch der

kam nicht von Dir. Oder kam er von Dir? —
(Sie springt auf.)
Er kam von Dir! Der Weg zu meiner That
geht durch die Sünde! Dank, Dank Dir, Herr!
Du machst [mein Auge hell. Vor Dir wird das] Unreine rein; [wenn Du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst:] wer bin ich, daß ich mit Dir darüber hadere, daß ich mich Dir entziehen sollte! Ist nicht meine That so viel werth, als sie mich kostet?
Darf ich meine Ehre, [meinen unbefleckten Leib] mehr lieben wie Dich?
O, es lös't sich in mir, wie ein Knoten.
Du machtest mich schön; jetzt weiß ich, wozu.
Du versagtest mir ein Kind; jetzt [fühl'] ich, warum, [und freue mich, daß ich mein Selbst nicht doppelt zu lieben hab'].
Was ich sonst für Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen! —
(Sie tritt vor einen Spiegel.)
Sei mir gegrüßt, mein Bild! Schämt euch, Wangen,
daß ihr noch nicht glüht; ist der Weg zwischen euch und dem Herzen so weit? Augen, ich lob' euch,
ihr habt Feuer getrunken und seid berauscht!
Armer Mund, dir nehm' ich's nicht übel,

Kam nicht von Dir — wie? — kam er doch von Dir?
(Sie springt auf.)
Er kam von Dir! Der Weg zu meiner That
Geht durch die Sünde. Herr, ich danke Dir,
Du machst Unreines rein, wer bin ich Aermste
Mit Dir zu hadern, Dir mich zu entziehn —
Ist solche That nicht [meines Opfers] werth,
Darf ich die Ehre lieben, mehr als Dich?!
Der Knoten löst sich, [und mein Aug' wird hell,]
Du schufst mich schön, ich weiß es jetzt wozu,
Du gabst kein Kind mir, jetzt [weiß] ich warum.
Was ich für Fluch hielt, scheint mir nun ein Segen.
(Sie tritt vor einen Spiegel.)
Sei mir gegrüßt mein Bild, schämt euch, ihr Wangen,
Daß ihr nicht glüht, als wär der Weg vom Herzen
Zu euch zu weit — euch lob' ich, meine Augen,
Ihr trankt [verborg'nes] Feuer, seid berauscht,
Dir nehme ich's nicht übel, armer Mund,

daß du bleich bist, du sollst das [Entsetzen] küssen.	Daß du so bleich, du sollst das [Grauen] küssen!
(Sie tritt vom Spiegel weg.)	(Sie tritt vom Spiegel weg.)
Holofernes, dieses Alles ist Dein;	Dies alles, Holofernes, es ist Dein;
Ich habe keinen Theil mehr [daran];	Ich habe keinen Theil mehr [an mir selbst,]
ich habe mich tief in mein Innerstes zusammengezogen.	Tief in mein Innerstes bin ich geflüchtet —
Nimm's, aber zitt're, wenn Du es hast; ich werde in einer Stunde,	Nimm's, aber zitt're, wenn Du's hast. Zur Stunde,
wo Du's nicht [denkst], aus mir herausfahren,	Wo Du's nicht [ahnest], stürme ich hervor
wie ein Schwert aus der Scheide, [und mich mit Deinem Leben bezahlt machen!]	Gleichwie ein Schwert, das aus der Scheide fährt.
Muß ich Dich küssen, so will ich [mir einbilden], es geschieht	Muß ich Dich küssen, will ich denken, daß
mit vergifteten Lippen; wenn ich Dich umarme,	Mein Mund vergiftet, muß ich Dich umarmen,
will ich denken, daß ich Dich erwürge.	[Dann] will ich denken, daß ich Dich erwürge!
Gott, laß ihn Gräuel begehen unter meinen Augen, blutige Gräuel,	Gott, laß ihn blut'ge Gräuel vor mir thun,
aber schütze mich, daß ich nichts Gutes von ihm sehe!	Doch schütze mich, daß ich nichts Gutes sehe.

Wieder kann ich nicht behaupten, daß ich die Versifikation wie Klara Ziegler für ein Ereignis gehalten hätte, mir kommt es vielmehr vor, als verstehe man den Monolog überhaupt nicht ganz richtig, wenn man das Original nicht daneben hält, als habe nicht einmal der Ton an Macht und Gewalt durch den Vers gewonnen. Die Prosa Hebbels erscheint mir charakteristischer für das schwere Ringen der jungfräulichen Witwe, die sich vor Gott demütigt und vor ihren eigenen Gedanken scheu, gequält, ratlos zurückbebt. Das

Ruckweise ihrer Rede, das nicht zum glatten Flusse kommen läßt, das Ansetzen und Abbrechen der Gedanken scheint mir zu dem furchtbaren Kampf im Inneren zu passen. Die keineswegs tadellosen Verse Grosses verwischen so vieles Kennzeichnende, lassen feinere Übergänge fort, ja sie vernichten ein paarmal den tiefen Sinn. Wie grandios klingt bei Hebbel der Satz: 'Holofernes, dieses Alles ist Dein; ich habe keinen Theil mehr daran!' Wie stellt sich Judith gleichsam außer ihren Körper, nur in ihrem Innersten noch sie selbst, während sie 'ihren unbefleckten Leib' schaudernd zum Opfer bestimmt. Wie betrachtet sie Wangen, Augen, Mund als etwas ihr bereits Fremdes und klammert sich an das Gefühl, das, gleich dem Schwert in der Scheide, in ihr lebt und ihr Mut zur grauenvollen Tat verleiht. Davon läßt Grosse nichts ahnen, wenn er sie unverständig sagen läßt: 'Dies alles, Holofernes, es ist Dein; Ich habe keinen Theil mehr an mir selbst.' Sie kann überhaupt nur bestehen, weil sie glaubt, daß ihr Bestes, tief in ihr Innerstes zusammengezogen, als ihr eigenster Besitz ihr bleibt, an dem Holofernes keinen Teil haben wird. Sie zittert, daß sie Gutes von Holofernes sehen könnte, weil sie dann in diesem innersten Schatz ihres Wesens beeinträchtigt würde. Wie ergreifend klingt die Erkenntnis: 'Du versagtest mir ein Kind; jetzt fühl' ich, warum, und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu lieben hab''. Sie liebt ihr eigen Selbst überhaupt nicht, es ist ihr verhaßt, ein Gräuel, als Mutter müßte sie's lieben in ihrem Kind. Auch das versinkt bei Grosse wirkungslos im Geplätscher des Verses und eines rein rhetorischen Parallelismus: 'Du gabst kein Kind mir, jetzt weiß ich warum'. Nicht einmal der Beginn des Monologs mit seinem allerdings mächtig klingenden:

Allmächt'ger Gott, mir ist, als müßt ich Dich
Am Purpursaume Deines Mantels fassen,
Wie einen, der auf immer mich verläßt.

dünkt mich so ergreifend, wie das zaghaft kindliche: 'Gott, Gott! Mir ist, als müßt' ich Dich am Zipfel fassen, wie Einen, der mich auf ewig zu verlassen droht!' bei Hebbel. Grosse läßt die Heroine sprechen, hört die rollende Deklamation der Klara Ziegler, während bei Hebbel das verängstigte, sich selbst nicht verstehende, nach einem Halt fassende Weib zu stammeln beginnt. Welche Veränderung wir ins Auge fassen, von dem 'mit tausend Stimmen rief's' statt des gequälten 'rief ich mir zu', bis zum Fehlen des 'mit Deinem Leben mich bezahlt machen', wir werden ihr nicht die Berechtigung, geschweige denn einen Vorzug nachsagen können. 'Stilvollere Diktion' wollte Grosse bei der 'Judith' erreichen, aber Stil ist der zutreffende Ausdruck des Gedankens und den finden wir in Hebbels Prosa, nicht in Grosses Versen. Sie nun etwa gar nach Ernst Zitelmanns schönem Versuch 'Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus' (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 1907) auf ihre Rhythmik und ihren Bau zu prüfen, kann ich wohl unterlassen, da schon die Proben zur Genüge dartun, daß auch hier kein allzu günstiges Urteil sich ergeben würde.

Ich glaube dargetan zu haben, daß Hebbel mit Grosses Versifikation nicht zufrieden gewesen wäre, daß er vielmehr in ihr, wie in den 'schönen Versen' der Münchner überhaupt (vgl. XII, S. 250), nur 'den Ausdruck des tiefen Verfalls' erkannt hätte, der damals 'den deutschen Parnaß beherrschte'.

EIN VERZEICHNIS DER GERÄTSCHAFTEN AD. STIFTERS BEI SEINER ÜBERSIEDLUNG NACH LINZ AUS DEM JAHRE 1849.

Mitgeteilt von

ADALBERT HORCICKA.

Stifter war ein Mann der Ordnung und führte sorgfältig mit peinlicher Genauigkeit tagebuchartige Aufzeichnungen über alle, selbst die kleinlichsten Vorkommnisse und Begebenheiten, welche sich auf sein Leben bezogen, das im allgemeinen ohne große, gewaltige Störungen ruhig dahin floß. Ich habe im XIV. Bande der Gesamtausgabe seiner Werke Seite 343—350 eine Probe aus seinem Malertagebuche (1854—1867) abgedruckt, aus der hervorgeht, daß er mit übertriebener Gewissenhaftigkeit bis auf die Minute verzeichnet, wann er sich zur Arbeit setzte, wann er den Pinsel aus der Hand legte, ja sogar an welchem Bilde und an welchem Teile desselben er in diesen Stunden gearbeitet hat. Leider haben sich derartige Aufzeichnungen über die den poetischen Arbeiten gewidmete Zeit nicht erhalten. Nur über seine Tätigkeit als Schriftleiter des Buches 'Wien und die Wiener' (Pest, Heckenast, 1844) liegt ein Tagebuch vor, das sich auf Geldangelegenheiten und die Auszahlung der Beträge an die Mitarbeiter bezieht, in dem sich gelegentlich auch einige recht interessante, literatur-

geschichtliche Bemerkungen befinden.[1]) Als er im Jahre 1836 eine Reise in das Salzkammergut, gewiß seine erste Reise in das von ihm so geliebte Gebiet der nödlichen' Kalkalpen, unternahm, also in die Gegenden, welche der Schauplatz seiner 'Feldblumen' sind, sieht er sich gedrängt, über den Weg, den er nahm, über die Orte, die er aufsuchte, und die Ausgaben ein genaues Tagebuch zu führen, in welchem er an besonders reizenden, herrlichen Punkten der Dachsteingruppe, an den Gosauseen, angesichts der Gletscherwelt des hohen Dachsteins den in sich aufgenommenen Eindruck der unermeßlich schönen Natur des Hochgebirges mit dichterischen kurzen Ergüssen festhält. Ob nicht damals auf das Gemüt des noch jugendlichen, für Naturschönheit empfänglichen und begeisterten Dichters die überwältigende Wirkung der Eiswelt im Hochgebirge einen so mächtigen nachhaltigen Eindruck ausgeübt hat, daß er ihn in seiner Phantasie mit dem hehren Feste der hl. Weihnachtzeit in seinem Heimatsorte, die er so trefflich und wirksam beschreibt, in Einklang zu bringen suchte, ob nicht damals bereits im Geiste vor ihm die Idee des 'Bergkristalles' auftauchte, der wirksamsten Novelle seiner Sammlung 'Bunte Steine', in welcher Naturschilderung und dramatische, stellenweise tragische Handlung dem Leser ein prächtiges, stimmungsvolles Bild vor die Seele zaubern? — Stifter führte auch genaue Tagebücher über die Theaterstücke, die er im Burgtheater gesehen, über die Bücher, die er kaufte, ebenso über

[1]) Abgedruckt in dem XV. Bande der Gesamtausgabe seiner Werke, der demnächst erscheint. Auch in mehreren Briefen aus dieser Zeit an seinen Verlager Gustav Heckenast in Pest, wird dieser Stoff ausführlich behandelt. Dieselben erscheinen im XVII. Bande der Gesamtausgabe. Bei Johannes Apprent, Briefe Adalbert Stifters, Pest, Heckenast, 1869 sind sie entweder gar nicht oder sehr gekürzt abgedruckt.

Ausgaben für Sachen des täglichen Gebrauches und über den Einkauf von Lebensmitteln, wobei bis auf Kreuzer und Heller genau gebucht wird, was er ausgegeben hat, demzufolge es für einzelne Jahre möglich ist, bis auf einen Heller genau festzustellen, wie viel Geld und wofür es verausgabt wurde.

Stifter liebte von Jugend an ein behagliches Leben, dessen Stimmung selbst dann nicht getrübt wurde, wenn zeitweise die Mittel mangelten. Zu einem behaglichen Leben gehört vor allem ein gemütliches Heim, das noch so bescheiden sein kann, wenn man sich darin nur zufrieden fühlt. Da ihm in dieser Hinsicht das Glück stets huldreich entgegen kam, ist es begreiflich, daß er gern in seinen Briefen davon spricht, und es in seinen Werken, für welche er mit Vorliebe den Stoff dem Alltagsleben entlehnt, gelegentlich verherrlicht. Er schildert sein väterliches Haus, dessen Einrichtung bis auf das Gerümpel am Dachboden, wo er die 'Mappe' vorfand, und erwähnt mit besonderer Genugtuung, daß es auch seiner jugendlichen Gattin Amalia daselbst gefiel. Wie köstlich schildert er in 'Wien und die Wiener' (Pest, Heckenast, 1844) das Leben und den Haushalt dreier Wiener Studenten (S. 197 fg.) und im 'Condor', seiner erstgedruckten Novelle, sein Zimmer mit all dem verschiedenen Hausrat, den er daselbst aufgespeichert hatte! Diese Stifter viele Jahre zusagende Studenten- und Junggesellenwirtschaft fand unerwartet rasch ein jähes Ende durch seine Vermählung mit Amalia Mohaupt, die ihn trefflich betreute, deren größte weibliche Tugend darin bestand, mit größter Peinlichkeit ihr Augenmerk darauf zu lenken, daß die Wohnung, die sie inne hatten, ein Muster der Reinlichkeit und Nettigkeit sein mußte. Es dürfte dies dem jungen Ehemanne anfangs wohl etwas fremd vorgekommen sein, doch hat er bald die Wohltat der Ordnung des schönen häuslichen Herdes

kennen gelernt, die ihm dann selbst zur zweiten Natur geworden ist.

Da Amalia aus sehr einfachen ärmlichen Verhältnissen hervorgegangen war, unterliegt es keinem Zweifel, daß die Mittel zur Anschaffung der gesamten Einrichtung Stifter selbst beschaffen mußte, der, ebenfalls mittellos, damals nur durch Unterricht und als Vorleser in vornehmen Familien, vielleicht auch durch Malen Geld verdiente und erst später seit 1840 durch schriftstellerische Tätigkeit sich ein für die vormärzliche Zeit sicheres, wenn auch über bescheidene Ansprüche nicht gehendes Auskommen schuf. Da Stifter bei seiner Vermählung über kein Bargeld verfügte, scheint er wenigstens einen Teil des Betrages für seine Einrichtung von Freunden entlehnt zu haben, den er dann, allerdings recht spät, zurückzahlte, da er bei seinen Einkünften in jener Zeit nichts erübrigen konnte. Ich glaube in dieser Tatsache liegt der Grund zu den Geldschwierigkeiten, die ihn wie eine unheilbare Krankheit bis zu seinem Tode verfolgten.

Schon 1848 hat Stifter den Entschluß gefaßt, Wien zu verlassen und Linz als Wohnsitz zu wählen. Als ihm die Schulratstelle für Oberösterreich, die er aber erst 1850 erhielt, bereits für 1849 in Aussicht gestellt war, verließ er Wien für immer im Juni 1849 und übergab seine gesamte Habe dem Fuhrmann J. Meyer zur Verfrachtung nach Linz. Wie aus dem Briefe vom 6. Juli 1849 an Freifrau von Binzer ersichtlich ist, war er zu diesem Behufe absichtlich nach Wien gefahren. Vom 8. Juni ist dann auch das nachfolgende 'Verzeichnis von Gerätschaften' etc. gezeichnet, das von ihm eigenhändig auf einem Halbbogen gewöhnlichen bläulichen Papieres (26 cm h. × 21 cm br.) im Stifterarchiv in Prag als ein Geschenk des Freiherrn Karl Adolf Bachofen von Echt verwahrt wird. Aus diesem erfahren wir in zuverlässiger Weise, wie er seine Wohnung eingerichtet hatte.

Stifter hatte vor seiner Übersiedlung nach Linz eine Wohnung in Wien Nr.-C. 495 gemietet. Sie umfaßte zwei Zimmer und eine Küche; ob ein Vorzimmer dazu gehörte, ist nicht ersichtlich, doch nach der gewöhnlichen Bauart der Wiener Häuser wahrscheinlich. Für jedes Zimmer waren die Möbel aus gleichem Holze und in derselben Art der Durchführung gewählt.

Im Schlafzimmer sind aus Nußholz drei Hängekästen, ein Gläser-, ein Pfeiler- und ein Schubladkasten, ein Nähtisch- und zwei Nachtkästchen, zwei Betten und ein Tisch mit vier Sesseln, letztere nicht bewertet. Vielleicht, daß ein Hängekasten und der angeführte Garderobekasten im Vorzimmer untergebracht waren, falls eines vorhanden war. Die Möbel dieses Gemaches sind auf 214 fl. C.-M. geschätzt.

Weit reicher, jedenfalls sehr schön und geschmackvoll war das Wohnzimmer ausgestattet, das gleichzeitig als Empfangszimmer diente. 'Eben habe ich den . . Rath Jäger in deinem wohleingerichteten Zimmer empfangen. Wir saßen auf zwei Stühlen gemüthlich beim Ofen', schreibt er am 31. Dezember 1848 an seine Gemahlin nach Linz, als er in Wien weilte, um sich für die Linzer Schulratsstelle zu bewerben. Es waren in diesem Raume ausgesuchte Möbel aus Mahagoniholz in feiner Durchführung, die einen gefälligen Schmuck des Zimmers bilden mußten: ein Tisch (120 fl.), ein Gläserkasten (190 fl.), ein zweiter Tisch (110 fl.), ein Sopha (120 fl.), ein Schreibtisch (50 fl.), zwei Rollsessel (à 50 fl.) und 6 Sessel (80 fl.) — zusammen im Werte von 770 fl., eine für die billige vormärzliche Zeit stattliche Summe, so daß die Einrichtung der beiden Zimmer, und zwar ausschließlich an Möbeln 984 fl. erheischte, mit der man heute zwei hochmoderne Zimmer trotz der gesteigerten Preise ebenfalls einrichten könnte.

Wegen des weiten Weges wurde das Geschirr und Glas sorgfältig in Kisten verpackt, ebenso das

Bettzeug; Wäsche und Kleider blieben in den Kästen. Den Wandschmuck der Wohnung bildete ein Spiegel, Ölgemälde und ein Kupferstich mit Glas- und Goldrahmen, die in eigene Kisten kamen, namentlich der letztere im Werte von 90 fl. muß eine besonders gute Arbeit gewesen sein; leider fehlt jeder Anhaltspunkt, um den Gegenstand desselben feststellen zu können. Nr. 17 ist eine Kiste mit Schriften (10 fl.), wahrscheinlich eigene Arbeiten und Entwürfe, Nr. 25 eine solche mit 'Gemäldeskizzen und Studien', gewiß die eigenhändigen Werke des Malerpoeten, die er in allzugroßer Bescheidenheit mit dem Vermerke 'ohne Wert' angibt. Den Schluß bildet die Aufzählung der Kücheneinrichtung ohne Angabe des Wertes. Mit Abrechnung dieser Stücke übergab er 38 Kisten dem Fuhrmann, nur die großen Sachen sind in Decken gepackt. Jedes Stück trägt die Zeichnung A. S. und die im Verzeichnis vorgesetzte Nummer. Es entspricht dem Wesen Stifters, daß bei der Liebe, mit der er an seinen Sachen hing, und bei der großen Sorgfalt, mit der er an jede Arbeit ging, die Verpackung unter seiner persönlichen Leitung eine vorzügliche war, und es ist gewiß, daß seine Habe glücklich nach Linz gelangte, wenigstens hören wir keine Klage, daß etwas beschädigt wurde oder gar in Verlust geriet. Seine Wohnung war in Linz an der Donau Nr. 1313, die er bis zu seinem Tode behielt, weil sie ihm sehr behagte und eine herrliche Aussicht auf den gewaltigen Strom und das sich abdachende, reizende oberösterreichische Granitgebirge bot, dessen Krönung im Hintergrunde sein Lieblingsort Kirchschlag bildete, von dem aus er mit dem Fernrohre gerade in die Fenster seines Linzer Heims sehen konnte. Wie zufrieden er sich in Linz in seiner Wohnung fühlte, ist aus dem Briefe an Frau von Binzer vom 9. Juli 1849 ersichtlich, in welchem er ihre Anfrage nach einer Wohnung in Linz dahin

beantwortet, 'daß sich eine sehr hübsche Wohnung ergeben hat, nehmlich in demselben Hause, wo ich wohne, 2ten Stock, so daß wir die einzigen zwei Partheien in diesem Stocke wären. Die Wohnung hat einen Salon mit sehr schöner Aussicht etc.'. So hat diese anscheinend trockene und ungeordnete Aufzählung der einzelnen verpackten Möbel doch einen Wert: Sie gestattet uns einen Einblick in das Heim des Dichters in Wien, in die Werkstätte, in welcher seine noch heute gern gelesenen Novellen geschmiedet wurden.[1])

Verzeichniß von Geräthschaften

welche

Adalbert Stifter an H. J. Meyer zum Transport nach Linz übergeben hat.

Sämmtliche Stücke sind mit A. S. und fortlaufenden Nummern bezeichnet.

1. Geschirr in einer Kiste. Werth 4 fl. C. M.
2. Geschirr in einer Kiste. Werth 10 fl. C. M.
3. Bücher in einer Kiste. Werth 50 fl. C. M.
4. Kiste mit Porzellain. Werth 20 fl. C. M.
5. Geschirr in einer Kiste. Werth 4 fl. C. M.
6. Geschirr in einer Kiste. Werth 3 fl. C. M.
7. Tisch aus Mahagoniholz in einer Dake. Werth 120 fl. C. M.
8. Kupferstich mit Glas und Goldrahmen in einer Kiste. Werth 90 fl. C. M.
9. Spiegel in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.

---

[1]) In Linz sorgten Stifter und seine Gattin für die weitere gemütliche Ausstattung ihres Heims. Er erwarb alte ausgelegte Möbel, die er persönlich in Stand setzte, zwischen den Fenstern prangten schön blühende Kakteen, für die er besondere Vorliebe hatte. Seine Gemahlin kaufte altes Porzellan zusammen, das sie in den Glaskästen und, wo nur etwas Raum war, als Nippsachen aufstellte. Und beide hatten einen recht verzogenen Hund, der wegen seiner Dicke mit der markanten Gestalt seines Herrn jedem Linzer bekannt war.

10. Gläserkasten aus Mahagoniholz in einer Kiste. Werth 190 fl. C. M.
11. Tisch aus Mahagoniholz in einer Dake. Werth 110 fl. C. M.
12. Geschirr in einer Kiste. Werth 5 fl. C. M.
13. Sopha aus Mahagoniholz, tapezirt, in einer Dake. Werth 120 fl. C. M.
14. Schreibtisch aus Mahagoniholz in einer Kiste. Werth 50 fl. C. M.
15. Öhlgemälde mit Goldrahmen in einer Kiste. Werth 50 fl. C. M.
16. Eingesottenes in einem Kistchen. Werth 1 fl. C. M.
17. Schriften in einer Kiste. Werth 10 fl. C. M.
18. Öhlgemälde in einer Kiste. Werth 40 fl. C. M.
19. Rollsessel von Mahagoniholz, tapezirt, in einer Dake, Werth 50 fl. C. M.
20. Rollsessel von Mahagoniholz tapezirt, in einer Dake. Werth 50 fl. C. M.
21. Hängekasten von Nußholz in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.
22. Hängekasten von Nußholz in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.
23. Gläserkasten von Nußholz in einer Kiste. Werth 10 fl. C. M.
24. Pfeilerkasten von Nußholz in einer Dake. Werth 12 fl. C. M.
25. Gemäldeskizzen und Studien in einer Kiste. Ohne Werth.
26. Nähtischchen von Nußholz in einer Kiste. Werth 14 fl. C. M.
27. Kleinigkeiten in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.
28. Hängekasten in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.
29. Nachtkästchen in einer Daken.[1]) Werth 8 fl. C. M.
30. Schubladkasten von Nußholz in einer Daken. Werth 12 fl. C. M.
31. Nachtkästchen von Nußholz in einem Kozen. Werth 8 fl. C. M.
32. Sechs Sessel von Mahagoniholz tapezirt in einer Kiste. Werth 80 fl. C. M.
33. Bettzeug und Kleinigkeiten in einer Kiste. Werth 30 fl. C. M.
34. Geschirr in einer Kiste. Werth 5 fl. C. M.
35. Bestandtheile von Bettgestellen aus Nußholz in einer Dake
36. Bestandtheile von Bettgestellen aus Nußholz in einer Dake
37. Bestandtheile von Bettgestellen aus Nußholz in einer Dake

} Werth 60 fl. C. M.

38. Kleinigkeiten in einer Kiste. ohne Werth.

Außerdem stehen noch ohne Nummer:

2 Küchentische von weichem Holze
1 Küchenkästchen

---

[1]) Darnach Kiste durchgestrichen.

1 Garderobkasten
1 Nußbaumtisch
4 Nußbaumsessel
Kleinigkeiten

Adalbert Stifter[2])

Wien 8ten Juni 1849.

---

[2]) Die Orthographie und Interpunktion des Originales wurde beim Abdrucke genau eingehalten.

DIE TRÄUME DES GRÜNEN HEINRICH.

Von

OTTOKAR FISCHER.

Zu wiederholtenmalen ist die dichterische Einbildungskraft zu den Wesensbedingungen des Traums in engste Beziehung gesetzt worden. Unberechenbarkeit im Verknüpfen verschiedenartiger Vorstellungen, Tiefe und unbewußt wirkende Kraft, Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit eignen den Vorgängen des Traums und der Phantasie in gleichem Maße. Diese Ähnlichkeiten wurden besonders von idealistischen Ästhetikern wie Vischer und Volkelt hervorgehoben; für das Gebiet der Lyrik machte Carl du Prel einen verheissungsvollen Ansatz,[1]) aber bloß einen Ansatz, die Analogie im Detail nachzuweisen, die Geschichtsschreiber der Romantik, Biographen bestimmter Dichter kommen immer wieder auf das traumhafte Element zu sprechen, die tiefsten Aufschlüsse jedoch über die Befruchtung des dichterischen Schaffens durch Träume wurden von den Künstlern selbst gegeben. Es mag an dieser Stelle genügen, Jean Paul, Hebbel, Grillparzer zu nennen

[1]) Vischer, Ästhetik II 2 § 390 u. ö., besonders in den 'Studien über den Traum' (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1876, Nr. 105—107) im Anschluß an Volkelts 'Traumphantasie' (Stuttgart 1879). Carl du Prel in der 'Psychologie der Lyrik' (Leipzig 1880), anschließend an seine eignen traumpsychologischen Arbeiten.

und an einen Satz zu erinnern, in dem Ludwig Tieck (in der Vorrede zu Shakespeares Sturm) ein wahres Programm psychologischer Literaturbetrachtung andeutet.[1]) Jedoch keine theoretische Erörterung soll im folgenden gegeben, sondern an einem konkreten Falle gezeigt werden, wie die Traumschilderungen in einem Dichtwerke beschaffen sind; zugleich für manchen Punkt versuchsweise angedeutet werden, was ein Dichter im Traum erfahren und wie er das Erfahrene verwertet, wie er geträumt und wie er das Geträumte beschrieben hat.[2]) Diese Fragen gerade auf den Verfasser des Grünen Heinrich anzuwenden, rät vor allem der Umstand, daß sich eine solche Untersuchung auf reichliches Material stützt. Denn erstens spielt in dem genannten Roman das Traumwesen eine wesentliche Rolle, zweitens hat Keller selber seine wirklichen Träume aufzuzeichnen und zu besprechen geliebt.

Gleich anfangs stellt sich die zwiefache Fassung des Romans als Hindernis der Betrachtung in den Weg. Bekanntlich hat der alternde Dichter nach 25jähriger Pause sein Jugendwerk völlig umgearbeitet. Gewiß ist die erste Fassung von 1854/5 den ersten Anregungen,

---

[1]) 'Shakespeare, der so oft in seinen Stücken verräth, wie vertraut er mit den leisesten Regungen der menschlichen Seele sey, beobachtete sich wahrscheinlich in seinen Träumen, und wandte die hier gemachten Erfahrungen auf seine Gedichte an. Der Psychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen sehr erweitern, wenn sie dem Gange der Träume nachforschen . . . .' (1796).

[2]) Ähnliches wurde von Stefan Hock im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13, 1903, 75—122 für Grillparzers 'Traum ein Leben' geleistet: in der Buchausgabe (Stuttgart und Berlin 1904) hat Hock eine weiterführende, wesentlich gekürzte Traumanalyse gegeben, worin die wichtigsten Hinweise auf Grillparzers eigene Traumbeobachtungen leider fehlen. — Wertvolles Material für das Kapitel 'Traum und Dichtung' hat Otto Behaghel zusammengestellt ('Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen' 1907, S. 16 f., 43, 48).

also auch den tatsächlichen Träumen näher als diejenige von 1879/80, dagegen jedoch sind in dieser letzteren bedächtige und besonders für die Traumbeschreibung wichtige Züge angebracht, so daß es nicht angeht sie als spätere Zusätze außer Acht zu lassen, sondern daß in jedem einzelnen Fall ein Vergleich der beiden Fassungen (*A* und *B*)[1]) angebracht sein wird; unter selbstverständlicher Zugrundelegung von *A* soll daher *B* — ungefähr wie Köster will: gleichsam als selbständiges Werk — stete Berücksichtigung finden.

Die Träume, ihre Beschreibung und Erörterung, bilden in Kellers Roman nicht etwa zufälliges Beiwerk. Schon die Zahl spricht für die Vorliebe des Verfassers. Da werden erzählt: Träume der Mutter vom zurückkehrenden Gemahl und vom zurückkehrenden Sohn; da werden Betrachtungen angestellt über das Typische am Traum von einem Zurückkehrenden und (bloß in *A*) am Traum eines Autodidakten; die Träume des unglücklichen Albertus Zwiehan bilden (erst in *B*) eine längere selbständige Episode; Heinrich selbst träumt nach seinem ersten Kuß, träumt auch sonst von seinen Lieben, träumt (in *B*) nach dem Künstlerfest und nach dem Duell; auch in Beschreibungen von Landschaften und Personen haben so Wort als Begriff des Traums, des Träumerischen ihr Recht behauptet, 'wie ein Traum' gehört zu den Lieblingswendungen Gottfried Kellers. Ist aber von den Träumen des Grünen Heinrich die Rede, so denkt man natürlich zu allererst an jene Partien des letzten Bandes, die in der zweiten Fassung schon durch

[1]) *A* = Der grüne Heinrich. Roman von Gottfried Keller. In vier Bänden. Braunschweig, Friedrich Vieweg, 1854—5. (Mir von Herrn Prof. Sauer freundlichst zur Verfügung gestellt.) *B* = Gottfried Kellers gesammelte Werke. Berlin, Wilhelm Hertz. (Band 1—4 des Romans = Band 1—3 der Werke), zitiert nach der 17. Auflage von 1897. — Baechtold (Gottfried Kellers Leben) Band 1 wird zitiert nach der 4. Auflage von 1895, Band 2 nach der von 1894, Band 3 nach der zweiten von 1897.

die Kapitelüberschriften gekennzeichnet sind als 'Heimatsträume' und 'Weiterträumen' und worin eine ganze Reihe von gaukelnden Bildern dem Gemüte des sehnsuchtsvollen Heinrich vorbeizieht, vom Dichter mit seltener Kunst und Gewissenhaftigkeit in all ihren Einzelheiten, ihrer Folge, Logik und Verworrenheit festgehalten. Heinrich sieht sich in diesen lang ausgesponnenen Traumgesichten auf der Heimreise begriffen; auf eine merkwürdige Weise in den Besitz eines Pferdes gelangt, schwingt er sich auf dasselbe, reitet zu seinen Verwandten, verweilt bei ihnen und erwacht; wieder eingeschlafen, erblickt er sich auf einer eigenartigen Waldesbrücke dahinreiten, hoch über dem grünen Moos, auf dem seine Mutter weilt, gelangt in die Nähe eines Flusses, der ihn von der Vaterstadt trennt, bewegt sich auf einer palastartigen Brücke, führt ein (in *B* gekürztes) gelehrtes Gespräch mit seinem Pferde, unterhält sich mit einer Mädchenschar, die auf den Turmknöpfen Platz genommen hat, wendet sich dann (in *B* nach neuem Abenteuer und nach nochmaligem Erwachen) dem Hause zu, in dem seine Mutter wohnt, kann nicht hineingelangen, gerät in eine Schlägerei mit seinem Jugendfeinde und zieht traurig von dannen, um endgültig zu erwachen.

An diesem langen Heimatstraum wird regelmäßig das Symbolische hervorgehoben, nicht eben in lobendem Sinne; als äußere Anregung der Partie wurde von Baldensperger (Gottfried Keller, S. 143) ein gleichfalls symbolisierender, aber bei weitem kürzerer und minder aufdringlicher Traum aus Wilhelm Meister (Buch 7, Kapitel 1) namhaft gemacht. Die Länge von Heinrichs Träumen hat mancherlei Tadel veranlaßt. Hettner riet, kurz nach Erscheinen der ersten Fassung, die Erzählung von den Heimatsträumen kürzer zu halten (Baechtold 2, 281 Anm.), in ähnlichem Sinne ließ sich Robert Prutz vernehmen; Auerbach mag eben an die

Traumkompositionen denken, wenn er aussetzt, daß sich der Roman . . . 'zuletzt in traumhafte Gewaltsamkeiten' verliere;[1]) Baldensperger tadelt (a. a. O. und S. 407) den schrankenlosen Symbolismus. An anerkennenden Urteilen hat es ja nicht gefehlt, und von besonderem Wert mögen dem Dichter die Worte zweier Freunde gewesen sein: Der Ästhetiker Vischer sieht den ersten Teil des Traums 'geradezu als normales Beispiel zur Beleuchtung dessen' an, was er von einem Traume fordert, der einen Bestandteil einer Dichtung bildet: 'es sind echt traumhaft in einander übergehende, seltsam schimmernde Gesichte, die ganz ungesucht auf den Wolstand und die Wehrkraft der Schweiz deuten, dem Träumenden erkennbar eingegeben durch den Gegensatz seiner eigenen Dürftigkeit und Hülflosigkeit. Dagegen im zweiten Teile mischt sich störend die hellwache Allegorie in diese Traumdichtung, die Bildlichkeit wird verständlich klar, man fühlt die Absicht'. Ein zweiter Freund, der Dichter Paul Heyse, schrieb an Keller nach Empfang der zweiten Fassung (Baechtold 3, 267): 'Die Traumgedichte haben mir's nicht zum wenigsten angetan. Ein Meisterstück, wie bei aller leise spielenden Symbolik doch das wahre Wesen der schlafwandelnden Phantasie überall gewahrt bleibt, nirgend eine dichterische Verunstaltung uns nüchtern macht'.

Daß die Träume im Leben des Grünen Heinrich eine so große Rolle spielen, braucht nicht Wunder zu nehmen: Wird doch Heinrich als ein still in sich gekehrter, versonnener, den inneren Stimmen aufmerksam lauschender Mensch geschildert, der sich auch

---

[1]) Über Prutz' Urteil vgl. Franz Leppmann, Gottfried Kellers Grüner Heinrich . . . Beiträge zu einer Vergleichung (Berlin 1902), S. 23 Anm.; Auerbachs Worte in einer Kritik des Romans, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1856, Nr. 108. Vischer ebenda, 1874, Nr. 209.

tagsüber gern in Phantasien verliert, seinen eignen Gedanken nachhängt, während er sich etwa vom Schulmeister ausfragen läßt, und bei seiner stillen Beschäftigung mehr als genug Zeit und Gelegenheit findet, Grillen zu fangen oder eigenartige Spaziergänge inmitten einer selbstgezimmerten Welt zu unternehmen. Träumerisch: das ist wohl der bezeichnende Ausdruck für den grünen Heinrich, aber auch für andere Kellersche Typen, wie etwa für den Ritter Zendelwald aus den Legenden, für Herrn Reinhart aus dem Sinngedicht, für Pankraz den Schmoller aus Seldwyla — aber auch zum Teil für Gottfried Keller selbst. Das beschauliche Element war sowohl der Romanfigur als ihrem Erfinder eigen. Selbst die Erlebnisse, aus denen der grüne Heinrich Anregung zu seinen Träumereien empfängt, waren in gleicher Weise für Keller maßgebend. Als Kind bereits hat sich der grüne Heinrich mit den Ahnungen und Träumen der Frau Margret abgegeben, diese Frau Margret jedoch ist (nach Baechtold 1, 17 ff.) das lebenswahre Konterfei einer Mieterin im Kellerschen Hause; als junger Mann liest der grüne Heinrich die Werke eines meisterhaften Traumschilderers, Jean Pauls, niemand anderer jedoch als Keller selbst schätzte, liebte und studierte Jean Pauls Schriften und hat aus ihnen — wie aus seinen anderen Vorbildern, bes. Tieck, Hoffmann, Heine — Lust, Liebe, Verständnis für Traumbilder gewonnen; die Mutter des grünen Heinrich teilt ihren Traum mit, dieser Traum jedoch ist einem Briefe von Gottfried Kellers Mutter entnommen. (Gr. H. *A* 4, 266 schreibt die Mutter '. . . allerlei Dinge, unter anderen auch, wie sie geträumt habe, daß Heinrich auf einem schönen Pferde reitend in der Vaterstadt angekommen und vor dem Hause abgestiegen sei, was sie für eine günstige Vorbedeutung halten wolle'. Kellers Mutter schrieb, siehe Baechtold 1, 149 Anm.: 'Mir träumte diese Woche einst,

Du seiest heimgekommen und zwar auf einem prachtvollen Pferd, sehr schön gekleidet! Das war mir eine größere Freude, als der vorige Traum . . .; was aber dieser für eine Bedeutung hat, weiß ich noch nicht, und gebe Gott, nichts Böses'.) So deutet vieles, was vom Helden ausgesagt wird, auf den Dichter; sollten nicht die Träume des grünen Heinrich auf wirklichen Traumerlebnissen beruhen? Nicht als ob Keller seine eigenen Träume auf seinen Romanhelden schlechtweg übertragen hätte: eine derartige Fragestellung wäre ebenso schief als fruchtlos; aber sind die Träume des grünen Heinrich wesensverwandt mit den Träumen ihres Schöpfers? vertragen sie den Maßstab, den man an wirkliche Träume anzulegen pflegt? hat des Dichters divinatorische Kunst vermocht, die Illusion eines tatsächlich geträumten Traums hervorzurufen? Vergleiche mit Kellers von ihm selber aufgezeichneten Träumen werden Aufschluß geben.

Zu den literarischen Anregungen durch die Romantik und Jean Paul, vielleicht auch durch Goethe, zu den Wirkungen einer patriarchalischen Familientradition gesellten sich die Folgen von Kellers persönlichem Verkehr. Die vierziger Jahre verschafften ihm die Bekanntschaft zweier liberaler Denker, des Dichters Freiligrath und des Hauptmannes Wilhelm Schulz, die sich beide mit ihren Träumen befaßten. Der mit einer üppigen Phantasie ausgestattete Freiligrath hatte sich ein Traumbuch angelegt und pflegte mit Schulz über die Bedeutung des Geträumten zu verhandeln; sein Biograph Buchner schildert (2, 155, ihm folgend Baechtold 1, 240) die gemütlichen Szenen, wie die Freunde einander am Fenster ihre Träume erzählten, 'worauf denn Freiligrath gleich sein Traumbuch herbeiholte, die Deutung über die Gasse hinüberrief und das Lachduett aufs schönste anhub'. Diese Gewohnheit muß dann im Freundeskreise Mode geworden sein, denn

nach Freiligraths Abreise wurden ähnliche Gespräche zwischen Wilhelm Schulz und Gottfried Keller geführt, nur war Schulz dem phantasievollen Träumer zu nüchtern; er träumte, wie Keller klagt (Baechtold 1, 289), nur von allereinfachsten Dingen, 'als: heut träumte ich von einem Sarg, oder von Rauten, oder: ich fing Fische, oder: ich sah einen die Nägel abschneiden u. s. f. Weil er keine Phantasie hat, welche auch im Schlafe schafft und wirtschaftet, so hält er einen wohl organisierten Traum, der einen ordentlichen Verlauf und schöne künstlerische Anschauungen hat, für unmöglich'. Auch ärgerte Keller die stete Rücksicht auf die 'Bedeutung' des Geträumten. Auf den Verkehr mit Freiligrath wird es zum Teil zurückzuführen sein, daß Keller seinem Traumleben gespannte Aufmerksamkeit schenkte und sich — wie Baechtold 1, 282 versichert, nach dem Beispiele Freiligraths — ein Traumbuch anlegte. Baechtold macht mit Recht auf die schöne Gestaltung der darin mitgeteilten Träume aufmerksam. Was Keller träumte, war anmutig und echt kellerisch; novellenmäßig; scharf gesehen; gemütlich und tiefsinnig, schäkernd und doch wehmütig, verliebt, aber wie er selbst bemerkt: 'nicht eigentlich sinnlich'. Es kommen in dem Traum- und Tagebuch von 1846/8 (Baechtold 1, 283—317) folgende Traumbeschreibungen vor: Der Traum von der Kindesmörderin, von den zwei Mädchen und einem lieblichen Abenteuer (S. 284—287); von der sprechenden Riesenschlange (287 f.); von dem totgeschossenen Weih (304 f.); von der Nelkenverkäuferin (305 f.); von dem Adler, der in Papierschnitzel zerfällt (306); von einem Armband, von einer schönen Landschaft (307); vom Garten und von der Weide (308 f.). Die Beschreibungen sind klar und anschaulich, der Sprache eignet eine gewisse Wehmut, die einzelnen Abschnitte sind wie Materialien zu einem Kunstwerke.[1])

[1]) Einige liebevolle Worte über das Traumbuch bei Ricarda Huch, Remers Dichtung 9, S. 17 f. — Kellers Liebe

Ein Kunstwerk jedoch, das der Stimmung des 'Traumbuchs' völlig entspräche, ist leider nicht zustandegekommen, und der Geist der Traumwelt zieht nur hie und da in Kellers Schaffen ein; den ergreifendsten und dem idyllischen Glück des Traumbuchs wesensverwandtesten Ausdruck fand erst der alternde Dichter, als er in seinem 'Sinngedicht' Lucie beim Anblick eines Naturspiels rufen ließ (S. 325 f.): 'Ach, von dieser schönen Schlange wünschte ich zu träumen, wenn ich einmal traurige Tage hätte. Gewiß würde mich der Traum beglücken!'

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis der Produktion Gottfried Kellers zu seinen Träumen? Ich finde in dem eben genannten 'Sinngedicht' eine Situation, die an die Szene eines vom Dichter aufgezeichneten Traumes erinnert.[1]) Und an einer Stelle von Kellers Hauptwerke scheint einer von den im Traumbuche mitgeteilten Träumen für einen erfundenen Traum verwertet, die Anregung durch einen tatsächlichen Traum

und vorzügliches Gedächtnis für Träume ist aus dem kleinen Umstand zu ersehen, daß ihm am 15. September ein Traum ganz gegenwärtig ist, den er anfangs August gehabt hat (Baechtold 1, 284). — Außer den im Traumbuch aufgezeichneten sind noch folgende Träume Kellers mitgeteilt worden: Ein schnurrig resignierter Traum vom Mai 1880, ein Jahr nach Sempers Tod (Baechtold 2, 309 f.); der Traum auf dem Sterbebett, von den zwei goldenen Rittern (ebda. 3, 328 f.); gelegentliche Äußerungen: ebda. 2, 215, Jugendträume: 3, 138, über die Träume der Mutter: 1, 142. — Einer freundlichen Mitteilung des Züricher Bibliothekars Herrn Dr. Hermann Escher entnehme ich, daß die Handschrift von Kellers 'Traumbuch' keine anderen als die von Baechtold veröffentlichten Träume enthält.

[1]) Vgl. zu Sinngedicht S. 141 ('Die arme Baronin') Baechtold 1, 305 f.: in beiden Fällen handelt es sich darum, hochrote Nelken zu kaufen, und zwar in vorgerückter Jahreszeit, was beidemal Verwunderung verursacht; in beiden Fällen wird der Kauf durch Geldnot gefährdet, zum Schluß jedoch gelangen die Blumen, als unerwartete, angenehme Überraschung, in den Besitz der unbemittelten Blumenliebhaber.

nachweisbar zu sein: Die zweite Fassung des 'Grünen Heinrich' enthält im Gegensatz zur ersten eine Reihe ausgeführter Episoden, darunter jene, die die Geschichte eines Schädels behandelt; im Mittelpunkte dieser eingeschalteten Erzählung steht eine Art Peter Schlemihl, Albertus Zwiehan genannt, dessen Unglück zum großen Teil dadurch verschuldet wird, daß er allzu gläubig an seinen Träumen hängt und ihre Erfüllung als eine Notwendigkeit ansieht. Albertus liebt zwei Frauen, erreicht aber bei keiner volle Gegenliebe, und da ists ihm einmal im Traume, daß er beide Mädchen sich zu Seiten sitzen vermeint, 'von beiden werde er geliebkost, während er um jede von ihnen einen Arm geschlungen hielt. Das schien ihm eine sehr annehmbare und preiswürdige Sachlage zu sein, und er hielt sich dabei so still wie die Luft und die reglosen Jasmingebüsche, als plötzlich die Unbekannte sich erhob und ihm mit einem unaussprechlich lieblichen Blicke zuwinkte, ihr zu folgen' (*B* 3, 112 f.). Diese prägnante Situation, von deren Annehmlichkeit der Träumende ganz wohl überzeugt ist — ein Mann, von zwei Mädchen geliebkost —, diese verführerische, graziöse Gruppe, die an ein Casanovasches Abenteuer gemahnen möchte, beruht wohl nicht auf freier Erfindung. Nun war Keller nichts weniger als ein galanter Liebhaber, erlebt aber hat er die Situation nichtsdestoweniger, im Traum, und zwar gerade zu einer Zeit, da er in eine aussichtslose Leidenschaft verstrickt war, in seine Liebe zu Luise Rieter. Damals, im Sommer 1846, träumte er von einem Mädchen, das ihm zugeflüstert habe, mit ihm heimzukommen, plötzlich seien aus dem Mädchen zweie geworden, der Träumende folgte ihnen in ihr Kämmerlein, sie küßten ihn beide auf den Mund ('sie konnten . . . die Küsse sehr gut und vollkommen ausprägen'), und alle verhielten sich mäuschenstill. Die Ähnlichkeit einzelner Züge in beiden Geschichten (das Zuwinken und das Zuflüstern;

das stille Verhalten; das Bewußtsein des tiefen Behagens; die doppelten Liebkosungen) dürfte die Vermutung rechtfertigen, Keller habe vor der Neubearbeitung des Romans seine alten Traumaufzeichnungen zu Rate gezogen; vielleicht hat sich aber das geträumte Bild seinem Geiste so tief eingeprägt, daß es eines äußeren Hilfsmittels gar nicht bedurfte, vielleicht genügte die Erinnerung an das erfahrene Traumglück zur dichterischen Verwendung des Motivs. Man wird bei derartigen intimen Untersuchungen schwerlich je ohne ein 'vielleicht', ein 'dürfte' auskommen: doch handelt es sich vor allem um den Hinweis darauf, daß die Inspiration zu mancher schönen Stelle in des Dichters tiefster und eigenster Erfahrung lag; daß das dichterische, dem traumhaften gleich, über den Kopf des Einzelnen hinweg und an seinem Willen vorbei zu schaffen vermag. Jean Paul erzählt von einem Musiker, der seine schönste Sonate einer Traumkomposition nachschuf und gesteht selbst, im Traum Augen erblickt zu haben von einer Schönheit wie sie der Wachende nie geschaut (Hempelsche Ausgabe 38, 55; 44, 132). Welche Fülle von nie erblickten Schönheiten kann einem phantasiebegabten Gemüt im Schlaf erscheinen! Ein Dichter beschreibt Dinge, hört Worte, sieht Farben, von denen kein anderer, er selber dagegen wohl sich hat träumen lassen.[1])

Wenn auch die in des Dichters Leben begründete Veranlassung zu den Träumen des grünen Heinrich im allgemeinen unerforschlich bleibt, so kann doch mit

[1]) '. . . und mitten darin säße ich mit meiner Staffelei und versuchte endlich jene Farben zu erhaschen, die mir ewig im Gemüthe schweben und Nachts durch meine Träume dämmern —' (Stifter, Studien 1, 47). — Hoffmann (ed. Grisebach) 6, 62 (Die Fermate): 'Der Traum brachte mir das Geheimnis des Gesanges . . .' 10, 247 (Kater Murr): 'Im Entzücken hoher Begeisterung erwachte Kreisler und schrieb das Agnus auf, das im seligen Traum ihm aufgegangen'.

Fug und Recht nach ihrer Vorgeschichte im Leben des Romanhelden gefragt werden. Die den Träumen vorangehenden Ereignisse pflegen mit mehr oder minder beibehaltener Wahrheitstreue und mit einer Menge fremden Flitterwerks verbrämt im Schlafe wiederzukehren. Welche sind nun diese unmittelbaren Voraussetzungen und wie gestaltet sich der Übergang von Wachen zu Traum? Dies sind die ersten Fragen, denen wir uns zuwenden, um daran Erörterungen zu knüpfen über Material und Inhalt des Traums, ferner über Art und Weise der Ideenverknüpfungen, schließlich über Beziehungen des Traums zum Handeln und Dichten.

Regelmäßig geht im Roman eine Gemütserschütterung dem Traume voran. Nach einer auf dem Künstlerfest durchwachten Nacht, nach einem durch Zweikampf geschlichteten Streite stellen sich beim schlummernden Heinrich (beides bloß in *B*: 3, 205. 249) Traumbilder ein. Eine erfreuliche Begebenheit lockt schäkernde Traumgeister herbei: nachdem Heinrich mit Anna den ersten Kuß gewechselt hat, erscheint ihm Himmelszelt und Wasserspiegel kichernd und kosend, küssen ihn Blätter und Blumen, um sich von ihm küssen zu lassen, besuchen ihn fremde Frauen, durch den Fluß watend. Interessant ist zu beobachten, wie sich die beiden Fassungen des Romans zur Traumveranlassung verhalten: *A* (2, 144) gibt ein Genrebildchen der unerfahrenen Liebesleutchen: 'Ich hatte mich schon zu ihr geneigt und wir küßten uns zwei oder drei Mal, aber höchst ungeschickt, wir schämten uns . . ., wir fielen uns um den Hals und küßten uns eine Viertelstunde lang unaufhörlich, zuletzt ganz vollendet und schulgerecht'. *B* (2, 260) behandelt die Situation viel zarter, dem duftigen und etwas krankhaften Charakter der Anna-Episode angemessener: 'Ich hatte mich schon zu ihr geneigt und wir küßten uns ebenso feierlich als

ungeschickt', lautet der gekürzte Kapitelschluß. Dort also ein viertelstündiges Küssen, hier eine einmalige Berührung der Lippen, so daß das folgende Weben der küssenden Geister umso mehr Reiz besitzt. Wie dieses erste Küssen in Heinrichs Einbildung die ganze Welt ansteckt und zu klingendem Gekose wandelt, ist mit tönender und reiner Kunst dargestellt, besonders wie sich dem noch halbwachen Geiste die Gegend belebt und sich in Traumestakt rührt: '... und die Wellen unter mir trugen das Mondensilber auf ihren klaren Schultern hastig und kichernd zu Thal, als ob sie es gestohlen hätten, warfen hier und da einige Schimmerstücke an's Ufer, als ob sie ihnen zu schwer würden, und sangen fort und fort ihr mutwilliges Wanderlied.' — Eine weit ausgesponnene Traumvision verlangt als Voraussetzung einen mächtigen Impuls, zumeist kommen mehrere verschiedenartige Anregungen zusammen, um eine intensive Wirkung hervorzurufen. Diese Erwägung mag den Dichter bestimmt haben, die langen Heimatsträume des vierten Teiles in der zweiten Fassung eingehender zu motivieren als es ursprünglich geschehen war. Das entscheidende bleibt ja — in *A* wie in *B* — die Begegnung mit dem schweizer Landsmann, dessen Erzählung in Heinrichs Sinn mächtiges Heimweh und Sehnen nach der Mutter wachruft. Dazu gesellen sich noch, worauf *B* starkes Gewicht legt, das Gefühl des Hungers und mehr denn mäßiger Weingenuß, wodurch die logische Denkart in Verwirrung gerät, zugleich ist aber in *B* dafür Sorge getragen, daß, selbst abgesehen vom Berichte des Landsmanns, Heinrichs Gemütszustand in äußerste Erregung versetzt wird. Die liebliche Hulda-Episode, wiederum eine abgebrochene Liebesgeschichte, geht voran, und außerdem ist die äußere Stätte, wo der Traum sich abspielt, Heinrichs Wohnzimmer, von eigenartigen Todeszeugen erfüllt, 'der Tod war in dem Hause eingekehrt'

(*B* 4, 95), Heinrichs Wirtin nämlich gestorben, und dieses Ereignis hatte bereits seinen Geist gepackt, so daß, unmittelbar vor der Begegnung mit dem Landsmanne, Heinrichs Schlaf von unruhigen 'halbwachen Traumbildern umfangen' ist, 'in denen Lebendiges und Grabfertiges, buhlende Liebesworte und Totenklagen sich unablässig vermischten' (*B* 4, 97): in dieser Weise setzen die Heimatsträume in *B* nicht so jäh ein wie in *A*, werden vielmehr durch vorhergehendes Träumen, wie durch ein Präludium, vorbereitet.

Die Traumphantasie weiß gleichzeitige Eindrücke ihrem Zwecke dienstbar zu machen, in ihre Gebilde zu verflechten. Der träumende Geist wohnt keineswegs in einem toten Leibe, es halten die mechanischen und reflektorischen Leibesfunktionen auch während des Schlafes an, und der geschäftige Traumgeist reagiert unmittelbar auf jeden gegebenen Anstoß und verflicht die Reize in Sinnes- oder Leibreizträume. Hunger, Durst, Kälte, sinnliche Regungen, Schmerzen, Schalleindrücke usf. werden in die Träume mit aufgenommen, nicht etwa als fremde Bestandteile, sondern es wird im Nu eine Geschichte erfunden und der empfangene Reiz eingeschaltet. Keller weiß über derartige Vorgänge Bescheid. In seinen Aufzeichnungen (Baechtold 1, 309) notiert er, daß eingetretenes Tauwetter in einen seiner Träume eingriff und der draußen wehende Südwind die Vision einer rasend hin und her gepeitschten Weide veranlaßte. In den Heimatstraum des grünen Heinrich spielen äußere Reize hinein. Heinrich legt sich nieder, nachdem er viel Wein, aber mäßig Speise zu sich genommen hat (*B* 4, 108 erklärt deutlicher als *A*: 'ich hatte nach den Eröffnungen des Landsmannes am Abend nichts mehr essen können und war erst im Schlafe wieder hungrig geworden'). Darum also träumt Heinrich so viel von Speisen, von einem Apfelkuchen und den Äpfeln, die er mit Judith

gepflückt hat, von einer festlichen Mahlzeit (*B* 4, 107 spricht sogar von einem 'duftenden Hochzeitsessen'), darum kann er sich im Traume nicht sättigen, läßt sich von den Verwandten zum Essen auffordern, die Verwandten jedoch gleich darauf den Zweck der Einladung vergessen, darum ist nach dem Erwachen 'das Erste, dessen er sich erinnerte, der wohlbesetzte Tisch, der ihm so schnöde entschwunden' (nur *A* 4, 231), weil vor und nach dem ersten Traum und während des ganzen Verlaufs der Organismus des Schlafenden von Hunger gepeinigt ist. — Der anschließende zweite Teil des Heimatstraums ist des lästigen Gefühls ledig;[1]) eine Partie, die Einführung des Pferdes, geht dafür auf einen anderen Sinnesreiz zurück; und merkwürdigerweise wird sich der noch träumende über den äußeren Anlaß selber klar. Das Pferd erscheint, weil Heinrichs Gedanken durch ein zufälliges, wirklich gehörtes Getrampel auf ein Pferd hingelenkt wurden, ein durch den Traum hindurch empfangener Schalleindruck hat ein visuelles Bild zur Folge, und zwar zieht jene momentane Empfindung eine Fülle von Vorstellungen nach sich; auch darüber sucht der Träumende während des Traums ins reine zu kommen, da ihm das Pferd nachzuweisen bestrebt ist, der langscheinende Traum mit der langwierigen Unterredung sei das Werk von bloß zwei Sekunden (*B* 4, 115 mildert das paradoxe durch Einsetzen der Zahl drei, kürzt überhaupt die bizarren Erörterungen über die Traumquelle; die wichtigste Stelle, *A* 4, 245 f., lautet: 'Gerade eine Secunde ist's, sagte der Gaul, daß ein berittener Nachtwächter

[1]) Salanders Frau (Kellers Werke 8, 35) will 'die Kinder mit den Schilderungen einer herrlichen Schmauserei unterhalten und ihre Phantasie ganz damit anfüllen, weil sie schon hatte sagen hören, daß hungernde Leute, wenn sie im Schlafe von guten und leckeren Dingen träumen, die Nacht soweit ganz leidlich durchkommen; sie hoffte sogar selbst ein bischen mit zu schmausen'.

um die Straßenecke bog, und ein einziger Hufschlag hat in Dir meine Erscheinung erneuert, welche überhaupt veranlaßt wurde, als vor einer halben Stunde derselbe Nachtwächter des entgegengesetzten Weges kam'). Die Richtigkeit und Zulässigkeit dieses halb parodistischen Deutungsversuches ist allerdings eine schwierige Frage; erwähnt sei bloß, daß die Traumliteratur sich mit Fällen beschäftigt hat, wo eine ganz unfaßbare Fülle von Gesichten und Gesprächen in einen einzigen Augenblick zusammengedrängt erscheint, daß aber die neuere Forschung der wunderbaren Schnelligkeit der Traumerlebnisse mit ziemlicher Skepsis gegenübersteht.[1]) — Ein Reiz der Außenwelt befruchtet auch den Traum Albertus Zwiehans, der leuchtende Morgenstern weckt den Schläfer auf, hat jedoch knapp zuvor eine Rolle im Traume selbst eingenommen, ein helles Licht darstellend, das von einem der Mädchen getragen wurde und 'im Vorübereilen einen Baum nach dem andern beglänzte und wieder im Dunkeln ließ. Zuletzt verschwand (Cornelia) in der blauen Nacht, in der das Licht allein hängen blieb und das eben der Morgenstern oder Luzifer war, den er beim Erwachen erblickte'.[2])

Weder die mit dem Schlaf gleichzeitigen und ihn beeinflussenden Vorgänge noch die unmittelbar vorhergehenden Eindrücke sind an sich für den Traum richtunggebend, vielmehr wird der Traum durch jene Gedanken und Gefühle bestimmt und geleitet, die in innigster Beziehung zum Seelenleben des Träumenden

[1]) Vgl. die Diskussion über den berühmten Revolutionstraum Maurys; Clavière in der Revue philos. 43, 1897, 507—512.

[2]) In dem Gedicht 'Ein Festzug in Zürich' träumen zwei Männer während einer Feuersbrunst: 'Von einem blitzzerspellten Baum Voll Angst der eine träumt, derweil der andere mit banger Eil' Auf einem glatten Eise flieht, Das krachend er zersplittern sieht' (Werke 9, 245).

stehen;[1]) dem Träumenden gibt sich, ihm selber unbewußt und unerwartet, ein gutes Stück seiner Ideenwelt und nicht zuletzt der eigentliche Inhalt seiner verborgenen, selbst uneingestandenen Wünsche kund. Im Traum erst bemächtigt sich Heinrichs grenzenloses Heimweh, da er im Wachen nicht Zeit gefunden hat, sich den Gefühlen hinzugeben. Im Traum erst tritt alles das in den Vordergrund, was bei Tage übertönt und nicht beachtet wurde, und was sich in seiner wahren Gestalt darstellen müßte als Vorwurf, Schmerz oder Sehnsucht. Ja, Sehnsuchtsträume sind so gut wie alle im Grünen Heinrich geschilderten Träume. Es entspricht dem geheimen Sehnen des unglückseligen Albertus Zwiehan, wenn er sich von beiden Geliebten umgeben und geliebkost sieht, in einer Stellung, zu der ihm seine tatsächliche Erfahrung keine Hoffnung verlieh. Es ist Sehnsucht, wenn dem träumenden Heinrich beide Eltern erscheinen, deren ein Teil tot, der andere abwesend ist, Sehnsucht, wenn er von seinen Jugendgeliebten träumt, von denen gleichfalls die eine tot und die andere weit in der Fremde ist, Sehnsucht, wenn er sich im Kreise seiner Verwandten auf heimatlichem Boden findet. Auch die Mutter träumt zu wiederholtenmalen (nur in *B*, s. 1, 29) von dem verstorbenen Gatten und diese Träume vom zurückkehrenden Vater sind auf den Sohn übergegangen, der zum Schluß des Heimatstraums den Vater genau in der Situation erblickt wie er ihm aus Mutters Träumen her bekannt war (nur *B* 4, 122), da er ja

[1]) Zum folgenden vgl. besonders Freuds 'Traumdeutung' (Wien und Leipzig 1900), die in ihren Grundgedanken und vielen feinen Hinweisen auch für poetische Fragen höchst ersprießlich ist. Unabhängig dagegen blieb vorliegende Untersuchung von Freuds Analyse des Wahns und der Träume in W. Jensens 'Gradiva' (Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft 1, Wien und Leipzig 1907): die Verschiedenheit der Betrachtungsweise ist z. T. durch die Verschiedenheit der Interessen der Psychiatrie und der Literaturgeschichte bedingt.

nach diesen Träumen den Vater sogar zu malen unternahm (nur *B* 4, 12). Auch jener der Wirklichkeit entnommene Traum der Mutter, sie sehe ihren Heinrich hoch zu Roß in die Heimat zurückkehren, entstammt dem Gefühl der Bangigkeit und rührt z. T. von denselben Bedingungen her wie bei Heinrich selbst, der ja gleichfalls geträumt hat, ein Pferd bringe ihn in seinen Geburtsort zurück. Bei Heinrich ist noch ein zweites Element, wiederum eine Wunschreihe, mit im Spiel, nämlich Ehrgeiz verbunden mit Geldsucht. Es treffen da zwei Vorstellungsgruppen zusammen, deren verbindendes Kennzeichen in unerfülltem Wünschen besteht, deren Unterschied in dem zu erstrebenden Ziele begründet liegt. Das einemal sind es Forderungen, die Behaglichkeit und Großartigkeit des Lebens betreffend, Dinge, nach denen Heinrich eine wahre Gier verspürt, materielle Lebensgüter wie Essen, Kleiderpracht und vor allem Gold. Das andremal ist es ungestilltes Heimweh — Heinrich ist ja Schweizer! —, verschämte Liebe zur Mutter, Sehnsucht nach Ruh und Geliebtwerden. Seiner materialistischen Gier schämt sich Heinrich und trachtet sie (in *A*) im Traume selbst zu überwinden, von seiner anderweitigen Unzufriedenheit befürchtet er (s. bes. *B* 4, 119) Gefahr für sein Ideenleben, und beide Arten seiner Wünsche machen ihn unsäglich traurig und pressen ihm Tränen aus. Daß ihn Hunger von Essen und Essenszeit träumen läßt, wurde bereits erwähnt; aber es ist nicht nur das vorübergehende Gefühl des nüchternen Magens, sondern all jene Stunden zusammengenommen, in denen Heinrich in der fremden Stadt gehungert und Not gelitten hat; das Gefühl des Gedrückt- und Verlassenseins verhilft ihm in der zweiten Hälfte des Traums zur Rolle eines Glückspenders, das Gefühl des vereinsamten Liebhabers zur Rolle eines stolzen Brautwerbers; die Goldgier endlich wirkt so mächtig auf seine Phan-

tasie ein, daß sie die Mehrzahl der äußeren Traumrequisite schafft, als: goldene Haferkörner, Goldregen, goldene Pflugschar, Goldfuchs, Münzen usw.

Der Roman ist aufgebaut auf dem Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Im Mittelpunkte von Heinrichs Träumen befindet sich der Gedanke an die Mutter, Sehnsucht nach ihr, Sorge um sie und doch Scham, sich zu dergleichen Gefühlsduseleien zu bekennen. Wieder trifft die allgemeine Bemerkung zu, in den Träumen stellen sich Ideen ein, die im Wachen unwirsch bei Seite geschoben wurden. Heinrich macht sich in der Tat eines argen Vergehens schuldig, indem er an die Mutter nicht schreibt, ja er will an sie kaum denken und ist sich selber seiner wahren Gefühle ihr gegenüber gar nicht bewußt. Erst der Schlaf klärt ihn über das eigene Empfinden auf. Dreimal erscheint die Mutter in dem Heimatstraum: Zuerst (*A* 4, 234 ff. = *B* 4, 110) in braunem Einsiedlerkleid, uralt, grau, tief unter der Waldesbrücke eine Herde weißer Fasane hütend, die sich als Bettzeug entpuppen; sie spinnt weiße Leinwand, trägt sie in den Berg hinein; 'wenn sie wieder herauskam, so schaute sie mit der Hand über den Augen sich um und sang' ein Lied der Sehnsucht nach ihrem Sohn; zum zweitenmal (*A* 4, 259; *B* 4, 121) erblickt sie Heinrich inmitten eines Gartens, im Glanz ihrer Jugend und Schönheit, und zum Schluß erschaut er sie wiederum alt und grau, 'in tiefem Sinnen über die schwarzen Dächer der Nachbarschaft hinausschauend' (*A* 4, 260 f.; *B* 4, 122 matter: 'wie sie in tiefem Sinnen ihren Faden spann'). In diesem Bilde, das erst gegen Ende des Traums auftaucht, tritt (in der Fassung von *A*) zugleich eine der stärksten Triebfedern zutage, die den Traum angeregt haben. Denn in der Erzählung des Landsmannes hatte es geheißen, die Mutter sehne sich nach ihrem Sohne, besonders wenn sie an ihrem Spinnrocken sitze; oder aber, sie

steige mutterseelenallein auf das Haus des väterlichen Hauses, die Betten zu sonnen, 'daß es höchst verwegen und sonderbar anzusehen ist, zumal wenn sie, einen Augenblick innehaltend, die Hand über die Augen hält und da hoch oben in der Sonne stehend in die weite Ferne hinaus sieht' (*A* 4, 216, vgl. *B* 4, 102); auch die andern Züge, die die Mutter im Traume charakterisieren, sind in dem Berichte des Landsmannes vorgezeichnet: das braune Kleid (*A* 4, 215, fehlt *B*), das zum Einsiedlergewand wird, die Anhäufung der Leinwand, woraus die ausschweifende Traumphantasie die Silberfasanen und die lastenden Bettstücke formt. Die Mutter am Spinnrocken, die Mutter oben auf dem Dache in die Weite ausschauend, das sind Bilder von epischer Schlichtheit und Größe, Bilder jedenfalls, die sich dem Zuhörer tief ins Gemüt einprägen (*A* 4, 218 — in *B* fast restlos gestrichen —: 'statt auf die Vorschläge des braven Nachbars zu hören . . ., sah er fort und fort die seltsamen Bilder seiner Mutter . . ., und sie prägten sich seinem Sinne in einer goldenen sonnigen Verklärung ein, so daß er träumend ihnen nachhing'). In den Traum werden sie beinah ohne jedwede Modifikation hinübergenommen und dem übrigen Trauminhalt eingefügt. Es sind Bilder, auf die man die Worte des Grafen (*B* 4, 169) anwenden möchte von den Symbolen, in denen sich das Leben eines wesentlichen Menschen bewege.

Neben der Bangigkeit nach der verlassenen Mutter ist es Heimweh in eigentlichstem Sinne, was die wehmütigen Träume heraufbeschwört. An Heinrich bewahrheitet sich der Ausspruch, den einst sein wahnsinniger Lehrer Römer über das Heimatsgefühl geäußert hat (*A* 3, 37; *B* 3, 28): wer aus schlechten Verhältnissen heraus sich in die Heimat zurücksehnt, werde unfehlbar träumen, daß er mit schlechten Kleidern angetan, elend und beschmutzt in eine glänzende

Versammlung trete; wie es Odysseus vor Nausikaa ergangen; so also träumt Heinrich von der Pracht seiner Geburtsstätte, ohne hineingelangen zu können, sieht sich elend und verwahrlost bei den Verwandten ankommen, traurig aus dem Heimatsorte zurückwandern (Kellers Mutter träumte nach Baechtold 1, 112, ihr Sohn sei in zerrissenen Kleidern, krank und blaß heimgekommen). Der Träumende wird sich nach und nach bewußt, daß die Sehnsucht ihn die Heimat in glänzend übertriebenem Maße erblicken läßt (nur *A* 4, 261); er ist in seinem Traum unterbrochen worden und dann wieder eingeschlafen mit dem bestimmten Vorsatz, nun die gehemmte Heimreise zu vollenden (nur *A* 4, 232). Was hat ihn aber — abgesehen vom Hunger — aus jenem ersten Traum gerissen? warum ist er, während eine Traumkomposition ertönte, in Tränen gebadet aufgewacht? Das Lied an sich war so traurig nicht, die Worte fast gleichgültig. Aber — um die Ausdrucksweise der Freudschen Traumdeutung anzuwenden — der manifeste Trauminhalt deckte sich nicht mit den latenten Traumgedanken.[1]) Die Bilder und Worte hatten doppelte Bedeutung: einmal als solche die sie waren, als Töne, als belanglose Reime, als anmutige Szenen aus dem Familienleben, zugleich jedoch hoben sie sich von dem dunkeln Hintergrund ungestillten Sehnens ab. Das Traumbild bedeutete: ich bin daheim unter lieben Verwandten; die Kehrseite, die Nachtseite des Bewußtseins sagte dazu: o wie bin ich doch einsam und fern von der Heimat! Damit stimmt die sehr gewöhnlich klingende Bemerkung in Kellers Traum-

[1]) Zu 'latenten Traumgedanken' vgl. eine treffende Beobachtung in Kellers Martin Salander (Werke 8, 47): 'Salander hatte . . . dem Schlafe nicht widerstanden. Doch . . . weckte ihn die schwere Sorge, die keineswegs eingeschlafen war'. Ähnlich im Sinngedicht (7, 156): 'Ich habe sehr gut geschlafen die ganze Nacht, und zwar so merkwürdig, daß ich fast während des Schlafes selbst die Wohltat fühlte, wie wenn ich es wüßte'.

buch überein (Baechtold 1, 307): 'Auffallend ist es mir, daß ich hauptsächlich, ja fast ausschließlich in traurigen Zeiten . . . heitere und einfach liebliche Träume habe'.

Die Analyse des Traumanlasses hat unwillkürlich zur Erörterung des Trauminhalts hinübergeleitet, denn es ist nur zu begreiflich, daß sich diejenigen Motive, die den Traum hervorgerufen haben, in irgendeiner Gestalt auch im Traume selbst einfinden, daß Veranlassung und Material des Traums zum Teil zusammenfallen. Zum Teil: denn zugleich gilt auch die Beobachtung, daß ein allzustarker Impuls am Traumleben scheinbar folgenlos vorübergleitet. Das lehrt die Erfahrung. Sofort nach einem schmerzlichen Verlust ist gewöhnlich der entschwundene Gegenstand für die Träume nicht vorhanden, und man möchte sich der Pietätlosigkeit anklagen, wenn nach einem Todesfall der Verstorbene, nach einem Abschiede die Geliebte für die erste Zeit aus den Träumen verschwindet. So ist es beim grünen Heinrich. Nachdem er mit Anna den ersten Kuß gewechselt hat, kommen im Traum alle möglichen Frauen vor, stellt sich das Küssen gleichsam als Ding an sich ein, Annas Kleider spielen eine Rolle, aber die Geliebte selbst ist wie verbannt. So lange Dortchen vom Schloß entfernt, also für Heinrich unerreichbar ist, träumt er von ihr Nacht für Nacht, kaum jedoch hat er von ihrer Rückkunft erfahren, bleibt sie und mit ihr das Träumen überhaupt aus (nur *A* 4, 420). Ähnlich legt sich, in den 'Misbrauchten Liebesbriefen', der Schulmeister mit der bestimmten Erwartung nieder, von Gritli zu träumen, da er sich eben in sie verliebt hat; anstatt dessen hört er eine Kaffeemühle eine süße himmlisch klingende Musik spielen (Werke 5, 119).[1])

[1]) In Kellers 'Therese' (Nachgelassene Schriften 323): 'Du erschienst gar nicht in dem Traume.'

Von den allzustarken Veranlassungen abgesehen, bieten die frisch vergangenen Eindrücke regelmäßig einen Ausgangs- und Anknüpfungspunkt dar; und, dies ist in der Logik des Seelenlebens begründet, neben diesen rezenten Spuren stellen sich häufig gerade die gegenteiligen, die am weitesten zurückliegenden, die Kindheitserinnerungen ein.[1]) Es ist glaubhaft, daß sich nach dem Zweikampfe (in *B* 3, 249) dieser selbst als letztes Ereignis darstellt, jedoch verknüpft mit der aus Jugendreminiszenzen geschöpften Vorstellung der sorgenden Mutter als Krankenpflegerin. Die schlafende Großmutter (*A* 2, 9; *B* 1, 183) wandelt selbstverständlich in längst vergangenen Tagen, so daß sie sich beim Erwachen gar nicht in der Gegenwart zurechtfinden kann. Heinrich träumt nicht nur sich, sondern auch andere Personen in die Jugendjahre zurück, seine Mutter tritt ihm zweimal alt und gebeugt, einmal aber auch im Glanz ihrer Jugend und Schönheit entgegen, von den Verwandten erscheinen Oheim und Tante 'in ihren besten Jahren, die Bäschen und die Vettern lustig und blühender als je, der Schulmeister ebenfalls (als) ein sehr schöner Mann und aufgeräumt wie ein Jüngling, und Anna war als Mädchen von vierzehn Jahren' (*A* 4, 229; *B* 4, 107). Einige Daten seiner Frühzeit haben sich ihm so fest eingeprägt, daß sie immer wiederkehren. Dahin gehört das stärkste Liebeserlebnis seiner Jugend, nämlich das Doppelverhältnis zu Anna und Judith, und der kräftigste gesellschaftliche, übrigens mit den Liebesgeschichten zusammenhängende Eindruck, der in der Erinnerung an das schweizerische Tellfest weiterlebt. Wenn (in *B* 3, 205) die Einzelheiten dieser Feier nach dem Künstlerfest an dem halb Schlummernden vorbeiziehen, ist die Ideenver-

[1]) Über das Infantile als Traumquelle: Volkelt, Traumphantasie S. 65 (Traum vom Mitschüler), bes. 119; Freud, Traumdeutung, vor allem S. 129 ff.

knüpfung auch noch durch die Ähnlichkeit der Situationen erleichtert. Es ist dies eine Bilderfolge, die aus lauter Reminiszenzen sich aufbaut und mit vollkommener Treue und in richtiger Aufeinanderfolge die erlebten Situationen wiedergibt: erst glaubt Heinrich an Annas Seite durch die Abendlandschaft zu reiten, unversehens ist Judith da, durch die Nacht wandelnd, dann weilt er bei ihr im Haus, das von den barmherzigen Brüdern umlagert wird, im Baumgarten tritt sie aus dem Herbstnebel dem Knaben entgegen und verschwindet endlich auf dem Wagen der Auswanderer. Dieser referierende Auszug aus den Jugenderlebnissen mit seiner großen Gedächtnistreue bei mangelnder Phantasieausschmückung ist eben in einem Halbschlummer entstanden, das eigentlich Traumhafte fehlt. Minder nüchtern gestaltet sich das Wiedererleben der Jugend im großen Heimatstraum. Auch hier ist dem Tellenspiel ein breiter Raum angewiesen. Der dicke Bauer, der zu Beginn in den Rosen pflügt, gibt sich als jener Wirt zu erkennen, der seinerzeit den Wilhelm Tell vorgestellt hätte; er ist in der üblichen Tracht, und mit Pfeil und Bogen bewaffnet, und singt ein Lied übern Tellenschuß; in *B* (4, 118) ist ihm ferner noch die Aufgabe zugedacht, den übermütigen Reiter durch einen Schuß aus der Luft zu holen. Von den Episoden der Jugendlieben kehrt die Geschichte vom fortgeflatterten Liebesbriefe wieder, Heinrich sieht ihn offen in dem bewußten Bienenhause liegen; und wie die beiden verschiedenartigen Neigungen, die ätherische und die sinnliche, um Heinrichs junges Herz gerungen haben, so erscheint nun die schöne Judith, ihm den sentimentalen Liebesbrief aus der Hand zu reißen, es folgt eine neckische Kußgeschichte, aber unvermutet wird Heinrich wiederum von Annas Hauch berührt und begibt sich an ihrer Seite in den Kreis seiner Verwandten; das Haus ist das Haus, wo er oft geweilt, das Dorf ist

jenes Dorf, wo er seine Jugend verlebt hatte. Später stellt sich eine düstere Kindheitserinnerung ein, den Träumenden zu ängstigen, das schlimme Abenteuer mit dem Jugendfeinde Meierlein; die Gegner ringen miteinander, Meierlein unterliegt zwar, jedoch erst nachdem er Heinrichs Kostbarkeiten verdorben hat, und dann läßt er den Sieger ebenso traurig und trostlos dastehen wie es einst in der Tat nach dem verzweifelten Ringkampf der Fall gewesen war. In *B* (4, 121) ist die Erinnerung treuer und intensiver, da auch der Grund der Feindseligkeit gestreift und auf Meierlein als auf den Gläubiger, der die alte Schuld einkassieren komme, angespielt wird; auch die Einführung dieser trüben Episode ist gegen *A* schärfer motiviert: es ist davon die Rede, daß sich Heinrich hoch oben außerhalb des Hauses befinde 'auf einem schmalen Gesimse, das den Füßen kaum genügenden Raum bot', und diese 'gefährliche Stelle' mag leicht eine ähnliche Situation ins Gedächtnis zurückrufen, in der sich der wirkliche Meierlein vor seinem Todessturz befand, denn als 'jener heruntergestürzte Knabe' figuriert er auch im Traum. Heinrich ist gewohnt in die Jugend zurückversetzt zu werden. Als er halb wachend, halb träumend, vor Dortchen steht, hält er die Erscheinung für ein neckendes verklärtes Bild seiner Jugend, das ihm nun erschienen sei (nur *A* 4, 317). — Eine Wehmut wie nach einem verlornen Wunderlande zieht sich durch Heinrichs Träume. Wie kaum ein zweiter hat Gottfried Keller, der Dichter von 'Romeo und Julia auf dem Dorfe' und 'Dietegen', die goldnen Schätze des Kinderlebens zu bewerten und zu lieben gewußt. Jugenderinnerungen sitzen seinen Charakteren zu allertiefst im Gemüt. Es ist nicht Zufall, daß die unglückliche Tochter Salanders (Werke 8, 213 f.) sich in ihrem größten Leid vom Traum eine Kindheitsszene vorgaukeln läßt, und sei's auch eine trübselige, so doch eine Szene,

deren jede Einzelheit ihr mit lieblicher Deutlichkeit gegenwärtig ist und die sich aus den zu Beginn des Romans geschilderten Details zusammensetzt. Auch erscheint nicht nur die Träumende als kleines Mädchen, sondern auch Vater und Mutter sind jünger gedacht: sie halten Hochzeit. Und es ist wie eine Analogie zum Traumleben, wie ein ins Wachen übersetzter Traum, wenn in demselben Roman der alte Weidelich seine tote Frau mit 'Du armes Kind' anredet (S. 326 f.): 'Er redete sie offenbar in den verschollenen Tönen der Jugendzeit an, weil keine zärtlicheren dem verwitternden Manne zu Gebote standen'.

Aus der Art, wie in Heinrichs Träumen Anna von Judith, Judith von Anna verdrängt wird, ist es bereits klar, in welcher Weise die Entwicklung der Bilderreihe vor sich geht. Das Prinzip lautet: unaufhörlicher Wechsel. Eine Erscheinung weicht der anderen, jede löst sich in eine nachfolgende auf, etwas Huschendes, Unstetes, Unkörperliches haftet den Vorgängen an; sobald der Träumer näher zusieht, wechselt Gestalt und Wesen. Der Anlaß der Wandlungen ist verschieden: eine unauffällige Gedankenverbindung, Ähnlichkeit in Form und Farbe, eine Art metonymischer Beziehung, Gleichklang von Worten verschiedenen Sinnes verursacht die Bewegung der Vorstellungsreihen: so führt der Gedanke an Gold auf Goldkörner, diese auf den Goldfuchsen, dieser auf den Mantelsack mit Gold gefüllt, dieses auf Schaumünzen. Derartiger Wechsel war Keller aus seinen wirklichen Träumen geläufig. Die Schlange, von der er einst träumte (Baechtold 1, 287 f.), war lebendig, dann plötzlich starr und tot, um wieder neu aufzuleben und ein Spiel mit Leben und Tod aufzuführen; das Mädchen, das ihn zu sich lädt (ebda. 285), gibt sich als Doppelwesen zu erkennen, ebenso wie der Bauer in Heinrichs Heimatstraum als zwiefache Person sich selber ein Schwert überreichen kann; Nelken, die

von einem Mädchen verkauft werden, sind 'indessen doch keine eigentlichen Nelken' (Baechtold 1, 306). 'Indessen doch eigentlich etwas anderes' wäre die Formel für die meisten Metamorphosen in Heinrichs Heimatstraum. Alles löst sich in ein lockeres Nacheinander. Ein Bauer pflügt, Rosen blühen auf dem Strome, die Rosen verschwinden, der Bauer versinkt, der von ihm gehandhabte Pflug 'ist eigentlich' ein Schiff, das Schiff eigentlich eine Speckseite; der Kuß, der von Judith stammt, ist eigentlich ein Stück Apfelkuchen (*A* 4, 226 'aber der Kuß verwandelte sich sogleich in ein Apfelküchlein', *B* 4, 105 mit der stereotypen Wendung 'Der Kuß war aber eigentlich ein Stück Apfelkuchen'), das Spinnrad, daran die Mutter sitzt, ist eigentlich ein kleines Mühlrad, die Fasanen, die sie hütet, sind eigentlich schöne Bettstücke; die Brücke, die übern Fluß führt, ist ein marmorner Palast, die Bilder, die auf den Wänden prangen, stellen die vorbeihuschenden Menschen dar, diese Menschen gehen aber eigentlich in den Gemälden ein und aus, alles löst sich in das Wort Identität auf, die eigentliche Lösung aber lautet Gold, und dieses Gold, das zu Beginn des Traums beinah allen Dingen seinen Wert und Glanz und seine Benennung mitgeteilt hat, lockt noch gegen Schluß der Erscheinungen den Goldstaub herbei, der sich an dem Pferde ansetzt und sich zu einem Flügelpaar, das Pferd zur Biene umformt, worauf das Pferd zuguterletzt zum Teil in Gold sich zurückwandelt, zum Teil zu einem Haufen merkwürdiger Effekten wird — ähnlich wie Keller einst von einem Adler träumte, der, durch einen Schuß erlegt, in einen Haufen schwarzer Papierschnitzel auseinanderfiel (Baechtold 1, 306). — Die Eigenschaften haften nicht an ihrem Träger. Man kann von einer fremden Person träumen und dabei sich selber im Sinne haben, oder umgekehrt seine eignen Schwächen und Eigenheiten einem Zweiten zur

Last legen, oder auch die Merkmale zweier fremder Personen verwechseln. In diesem Sinne geht eine Stellvertretung vor sich, wenn in Heinrichs Traum nach dem ersten Kuß vier Frauen erscheinen, mit Annas Kleidern angetan: 'die eine trug Annas schwarzes Gewand, die andere ihr blaues, die dritte ihr grünes mit den roten Blümchen, die vierte ihre Halskrause', Anna selbst tritt gar nicht auf, wird aber durch die Fremden sicherlich ersetzt — man fühlt sich unwillkürlich an die Unterscheidung des latenten und manifesten Trauminhalts erinnert. Auch wenn in dem Traum nach dem Duell (*B* 3, 249) der Freund totgestochen erscheint, Heinrich aber statt seiner selbst blutet, hat eine Verwechslung, eine Verschiebung zwischen dem Ich und einem Fremden stattgefunden.

Mit den Gesetzen des Wechsels hängt die Neigung des Traums zusammen, zu erweitern, zu vergrößern, zu vermehren. Es sind keine Grenzen gesteckt, darum kann Zeit, Ort und Zahl immerfort anwachsen. So wie der Bauer sich in ein Doppelwesen spaltet, so wandelt sich jede Münze, die aus Heinrichs Hand hervorgeht, in ihrer zwei; er will aus dem Mantelsack ein Hemd hervorziehen, aber aus einem werden zwei, aus zwei werden vier, aus vier acht usw.

Nicht minder bezeichnend ist die Schilderung anderer 'typischer' Träume. Ich denke dabei vor allem an die typischen Träume vom Fliegen und Fallen, vom Gehemmt- und vom Nackendsein. Keller selbst gibt als typischen Traum, den zu erfahren er seinem Bildungsgange nach wohl Gelegenheit hatte, den 'ängstlichen Traum aller Autodidakten' aus (nur *A* 4, 44), worin die Scham erwachsener Leute, vor dem Lehrer schlechter zu bestehen als mutwillige Knaben, beredten Ausdruck findet. Die zuvor genannten typischen Träume gehen zum Teil auf Leibreize zurück. Der Traum

vom Fliegen wird gewöhnlich[1]) mit der Funktion der Atmungsorgane in Verbindung gebracht, derjenige vom Fallen mit einer unwillkürlichen Bewegung im Schlaf. In Heinrichs Heimatstraum gesellt sich zu dem (vorauszusetzenden) leibesfunktionellen Moment ein Gehörsreiz, um die Vorstellung eines reitenden Menschen zu bewirken; Heinrich genießt (nach *B* 4, 118) 'das kindische Traumvergnügen des Fliegens und Reitens zugleich in vollen Zügen'. Der Fall vom Turme herab ist erst in *B* 4, 119 eingefügt, eine Motivierung wird überhaupt nicht gegeben; Leppmann (S. 26) kann mit der Annahme einer traumphysiologischen Ursache Recht haben (körperlicher Schmerz führe die Vorstellung des Falls herbei), aber auch ein gegenteiliges Verhältnis (das Erwachen bewirkt durch den bloßen Traum vom Sturz) läßt sich nicht abweisen; dafür spricht z. B. eine Stelle aus 'Pankraz dem Schmoller', wo der geträumte Fall von der Treppe herab zu einer geräuschvollen Bewegung führt (Werke 4, 67). Mehrfach wird Heinrich durch das recht traummäßige Gefühl des Gehemmtseins, des Nichtzustandebringens einer einfachen Sache gepeinigt. Erst zählt er die Goldstücke und kann sie doch nicht auszählen; die Hemden, die sich im Mantelsacke vorfinden, versucht er vergebens einzupacken, endlich gelingt es, aber er kann nur mit Mühe fertig werden, und dann stellt sich die neue Schwierigkeit dar, wo das Bündel hinzutun sei; die Kleider fallen in einem fort zu Boden, wollen auch im Wasser nicht untertauchen (*B* 4, 107 spricht von 'dämonischen Fetzen'), die Bohnenstange, die sie hinunterstoßen soll, bricht bis auf das letzte Stümpfchen; da Heinrich zur Mutter hinauf will, kann das Pferd nur mühsam aufwärts, den Reiter dünkts eine qualvolle Ewigkeit, am Haus angelangt, sucht er vergebens

[1]) So von Scherner, Volkelt u. a., anders von Freud S. 187 f.

Drücker und Glockenzug. Eine andere Art des Hemmungsgefühls, wozu es durch die Empfindung der Befangenheit gestempelt wird, ist das Gefühl der unvollständigen Bekleidung: Heinrich bemerkt plötzlich seine 'anbrüchige' Kleidung, packt im Garten den Mantelsack aus, will schamhaft ein Hemd anziehen, duckt sich hinter einen Baum, dann hinter einen zweiten, dritten und so fort, bis es ihm in nächster Nähe des Hauses gelingt, seine Kleidung zu vervollständigen; der schlimme Jugendfeind reißt ihm die schönen Gewänder in Fetzen, Heinrich steht da mit bloßen Füßen und in zerrissenem Hemd. Beide Arten der Hemmungsträume spielen (bloß in *A*) in wirkliche Erlebnisse hinein, d. h. sie kehren bei ähnlichem, tatsächlichem Anlaß ins Gedächtnis zurück: von Dortchen freundlich empfangen, zieht Heinrich die schönen Kleider des Grafen an und freut sich darüber, daß ein Teil des Traums so erfreulich in Erfüllung gegangen ist (*A* 4, 322); auf der Heimreise wiederholt aufgehalten, kommt er sich (*A* 4, 463) wie in einem hemmungsreichen Heimatstraume vor. Eine dritte Stelle enthält die Anspielung auf einen anderen, von Keller gleichfalls als typisch gefaßten Traum; der verregnete und verarmte Heinrich sieht sich, schmutzig und gehetzt vor der schönen Dorothea stehend, als zweiten Odysseus vor einer neuen Nausikaa an (*A* 4, 300). Denn, wie bereits angedeutet, der wahnsinnige Römer hatte die Begegnung des Odysseus mit der Prinzessin als Erfüllung eines typischen Sehnsuchtstraumes, eines Heimatstraumes gedeutet und Heinrich mußte an seinen Träumen das Zutreffende der Deutung erfahren. Bei diesem geistreichen Erklärungsversuch bleibt für mein Empfinden ein Einwand unerledigt: Odysseus befindet sich auf der Phäakeninsel und nicht in der Heimat, während doch in einem richtigen Heimatstraum die Stätte, die der Flüchtling betritt, nicht bloß leuchtend, son-

dern auch wohl vertraut sein müßte! Die Stelle aus dem Grünen Heinrich ist in Freuds Traumdeutung (S. 170) zur Bekräftigung der Theorie des typischen Traums herangezogen, allerdings nicht eines Heimatstraums, vielmehr legt Freud den Nachdruck auf den Umstand, daß Odysseus nackt erscheint, will daher die Szene zu den typischen Träumen vom Unbekleidetsein in Beziehung setzen. Trotzdem kann sich Freud mit Recht auf Keller als einen Vorgänger berufen in dem Bestreben, nachzuweisen, wie die ewigen Probleme der Weltdichtung aus den Träumen und, mit Keller zu sprechen, 'aus dem tiefsten und ewigen Wesen der Menschheit' geschöpft werden.[1])

Das Wesen des manifesten Trauminhalts ist der Widerspruch, und in Antithesen bewegen sich auch Erörterungen über den Traum. Es werden z. B. als Kennzeichen festgestellt: Sprunghaftigkeit und doch Konsequenz, Wechsel und doch Überdeutlichkeit. Wir sahen, die Bilder haben nichts Greifbares und Solides, eins löst sich ins andere auf; umso überraschender mag die Feststellung wirken, daß die Bilder trotzdem deutlich gesehen sind, ja deutlicher als in wachem Zustande, daß eine Art physischer Fernsicht die Dinge mit großer Schärfe wahrgenommen werden läßt. Einige Änderungen zwar, die die Fassung *B* in dieser Hinsicht vorgenommen hat, fallen wohl aus dem Rahmen eines Traumbilds heraus und hinterlassen den Eindruck des zwar liebevoll aber doch in der etwas manirierten Weise eines Genremalers hinzugefügten Details, so wenn am Hemd (*B* 4, 106: 'Staatshemd') im Fluge

[1]) Von Freuds literarischen Exkursen ist der Nachweis einer 'infantilen Wurzel der Oedipussage' und der Beziehung dieser Sage zum Traumleben (S. 181) für den modernen Literarhistoriker von doppeltem Interesse, da z. B. Hofmannsthals Oedipustragödie auf Voraussetzungen aufgebaut ist, die der Freudschen Annahme völlig entsprechen.

wahrgenommen wird, daß die 'Brust mit einer Stickerei von Weinträubchen und Maiglöckchen verziert' ist, wenn eine aufgetragene Mahlzeit übertreibend gleich als 'Hochzeitessen' charakterisiert wird (*B* 4, 107), wenn der Zug der Geldgierigen, der sich hinter dem goldausstreuenden Heinrich bildet, in allen Details beschrieben steht, wobei Repräsentanten der verschiedenen Stände ihren Charaktereigenschaften entsprechend vorgeführt werden. Ganz und gar glaubwürdig klingt dagegen die Beobachtung, daß ein Gesicht, wie dasjenige des Vaters, sich mit sprechender Ähnlichkeit einfindet; oder wenn es von dem durch den Wald wandernden Heinrich heißt, er habe auch die allerfernsten Vögel wunderbarerweise mit völliger Deutlichkeit unterschieden und trotz der großen Tiefe auch jeden Zug im Gesichte der unten sitzenden Mutter erkannt (*A* 4, 234; *B* 4, 110): dagegen ist er nicht imstande, die Gesichter der Mädchen in den Turmknöpfen zu erkennen (*A* 4, 237; *B* 4, 112), obzwar er ein jedes Lindenblatt aus der Ferne scharf umrissen sieht — eine sehr feine Bemerkung; diese Mädchen sind eben fremd, Undeutlichkeit des Bilds vertritt hier mangelnde Bestimmtheit der Phantasieerscheinung; was man nicht kennt, wird eben im Traume nur undeutlich gesehen, was man nicht weiß oder versteht, nur leise gesprochen: mit solchen Notbehelfen sucht der Traum Allwissenheit vorzuschützen.[1]) — In einem wirklichen Traum sah Keller einmal 'eine herrliche Landschaft, wo die Ströme leuchteten wie Edelsteine' (Baechtold 1, 307); es war ihm alles so gegenwärtig, daß er glaubte, das Bild nachzeichnen zu können, nach dem endgiltigen Erwachen verwischte sich jedoch die Präzision und es blieb nur ein allgemeiner angenehmer Eindruck. Man

1) 'Leise läßt der Traum immer reden, wenn er selber nichts rechtes weiß', bemerkt Jean Paul (Wahrheit aus Jean Pauls Leben, Hft. 2, S. 124).

vergesse nicht: Keller war Maler und Zeichner, das visuelle Moment hat in seinen Phantasiegebilden die wesentlichste Stelle eingenommen. Ich erinnere vor allem an seinen Traum von der Frühlingslandschaft (Baechtold 1, 308), wo lebendigste Farbenanschauung vorwaltet: 'die schattigen Anlagen im glänzendsten Grün'; 'die beiden Flüsse blau und grün'; 'weiße Schmetterlinge'; 'blaue und rote Blumenfelder'; dann verschwindet die Farbenpracht, 'grau' umhüllt ihn, eine 'silbergraue Weide' ringt mit dem Winde; einer von Kellers letzten Träumen (Baechtold 3, 328 f.) ist von Lust an Glanz und Gold eingegeben worden. Ich erinnere ferner an jenen Halbtraum Heinrichs (nur *A* 3, 43), der ihn über seinem Malstudium befällt und in dem sich die Bilder der beiden ungleichartigen Geliebten vorschieben, hervorgezaubert durch den Farben- und Stimmungskontrast von Weiß und Grün; Grün, das frische, jugendliche, ruft ihm die blühende Anna in Erinnerung,[1]) während Weiß hier nicht etwa das Unberührte, die Unschuld versinnbildlicht, sondern eher das Feenhafte, Dämonische, an das weiße Mondlicht gemahnend, worin Heinrich (in *A*) die schöne Judith hatte baden sehen. So sind auch die Heimatsträume Heinrichs als eine Reihe malerischer Kompositionen zu betrachten. Es fehlt nicht an Reminiszenzen an den Malerberuf, siehe die Bilder an den Wänden der Palastbrücke, die (*A* 4, 240) zu einer später glücklicherweise getilgten Abschweifung über den Nutzen der Freskomalerei Anlaß geben; ein anderes Kunstwerk, die Fenster und die Bildhauerarbeit des goti-

---

1) Über Grün als Kellers 'Leibfarbe' vgl. Baldensperger S. 420. Nachzutragen wäre etwa die Bemerkung, daß 'Der grüne Heinrich' in beiden Fassungen mit einem Satze schließt, der das Farbwort aufweist: *A* 4, 483 'und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen'; *B* 4, 281 '. . . um noch einmal die alten grünen Pfade der Erinnerung zu wandeln'.

schen Münsters, zieht gleichfalls die Aufmerksamkeit auf sich (*A* 4, 237; *B* 4, 112): aber das eigentlich Malerische des Heimatstraums ist in den Landschaftsschilderungen zu Beginn des ersten und zu Beginn des zweiten Teils enthalten: der stahlblaue Strom und die Rosen, die am Horizont verglimmend, eine hohe Röte ausbreiten, später die Zauberbrücke zwischen Himmelszelt und dem tiefgrünen Moosboden, der ja wie ein unterirdischer Sternenhimmel anzusehen war, 'nur daß er grün war und die Sterne in allen Farben strahlten'.[1])

Es gibt Menschen, in deren Träumen die Gestalten vollständig der Farbe entbehren; für gewöhnlich gibts in Träumen auch gar keine Geruchsempfindungen: Keller dagegen berichtet ausdrücklich (Baechtold 1, 306), in einem Traume Blumen wahrgenommen zu haben 'von einem brennenden Rot, und der Geruch war außerordentlich angenehm und nelkenhaft'. Und Farben brennen in seinen Träumen noch heißer als sonst wo. Keller war eben ein Dichter, dessen Phantasie diejenige eines 'type visuel' gewesen ist; vielleicht, wenn man einige Aussprüche und Schilderungen aus dem 'Apotheker von Chamounix' hinzunimmt, ist dies in noch stärkerem Maße der Fall als Baldenspergers Zusammenstellungen im Kapitel über Kellers Gesichtssinn dartun.

An einem köstlichen Traumdetail tritt es so recht zutage, wie sich Keller lebendige Anschaulichkeit darbietet, wo andere mit bloßem Klang auskommen, wie sich dem Dichter ein sogenanntes 'Bild' in ein geschautes Bild wandelt. Zu Beginn des Heimatstraums (*A* 4, 222; *B* 4, 103) gebraucht das Pferd die Redensart: der Hafer sticht mich!, was ungefähr gleichbedeutend ist mit: ich bin guter Laune, übermütig. Die

[1]) Lebendige Farbenpracht entfaltet auch das Traumgedicht 'Himmelsleiter', Werke 9, 84; vgl. Brunner, Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik 1906, S. 57.

Bedeutung des Sprichworts ist jedoch beinah gleichgültig; der Träumende erfindet vielmehr zu der Redewendung eine putzige Illustration, das Pferd wälzt sich in wirklichem Hafer herum und wird in der Tat vom Hafer gestochen. In derselben spaßhaften Weise, wie etwa im absichtlich naiven Bilderbogenstil eine Redensart wortgetreu dargestellt und dadurch parodiert wird (etwa: 'ein rasierter Brückenkopf'), in derselben Weise wie der kleine Gottfried Keller unter einen wohlgemeinten Ratschlag 'verkamele Deine Hosen nicht' (Baechtold 1, 48) ein Kamel zeichnet, hat sich seine spielende Phantasie im Traum eines Sprichworts bemächtigt, um damit ihren Spaß zu treiben. Es liegt viel von der Frische und Anmut der Kellerschen Sprache eben darin begründet, daß er überkommenen Phrasen neues Leben einzuhauchen weiß; durch das Wörtlichnehmen bildlicher Sentenzen pflegen der Regel nach Kalauer zu entstehen: bei Keller sind es reizvolle Bildchen, die aus dem harmlosen Vergnügen hervorgehen.[1]) Er formt die Sprichwörter neu, indem er sie nach Art und Weise lebender Bilder und andrer Gesellschaftsspiele darstellen läßt (so 'Zeit bringt Rosen' und 'Selbstbespiegelung' im 'Landvogt von Greifensee', Werke 6, 184. 225), indem er ihnen eine neue Bedeutung unterschiebt ('Kleider machen Leute', 'Schmied seines Glückes', 'der Katze den Schmeer abkaufen', s. Baechtold 3, 201), oder indem er sie einfach illustriert wie eben den Satz vom Hafer, der auch sonst ab und zu in den Schriften auftaucht (2, 139; 7, 136. 348, vgl.

[1]) Eine vorzügliche Erklärung der Kellerschen Metaphern bietet Baldensperger S. 468 f., in der Anmerkung stellt er einige bildliche, von Keller wörtlich genommene und weitergeführte Wendungen zusammen. Andere Beispiele in R. M. Meyers Literaturgesch. d. 19. Jahrhunderts (2. Aufl., S. 421). — Einen spaßhaft illustrierenden Traum erzählt Keller aus seiner Jugendzeit (Baechtold 3, 138): der Traum war aus der Verwechslung von 'Vermählung' und 'Vermehlung' entstanden.

193; Baechtold 3, 123).[1]) Außerdem aber ist hier einer jener Fälle zu verzeichnen, wo Kellers Traumbeobachtung völlig mit den Ergebnissen wissenschaftlicher Traumforschung zusammenfällt; Kellers Illustrierung einer Redensart würde sich als klassisches Beispiel den Belegen einfügen, die Freud S. 232 ff. für die Darstellungsweise des Traums bildlichen Redeweisen gegenüber zusammenstellt ('heimliche Liebe'; 'überflüssig'; 'hochstehend' u. a.)[2])

Zitate im Traum, und zu ihnen gesellt sich das erörterte Sprichwort, rekapitulieren kurz zuvor gehörte Worte, die Reden des Traums sind Wiederholungen der meist am Vortage gehörten Reden. Auf die Träume des grünen Heinrich ist die Regel nicht anwendbar, da jedwede 'Kontrolle' selbstverständlich ausgeschlossen bleibt. Manches Wort läßt sich allerdings als Reminiszenz, als Nachhall gehörter Klänge auffassen: die Redensart von dem, der im Lande bleibt und sich redlich nährt (*A* 4, 238; *B* 4, 113) ging einem friedlosen Wanderer öfters durch den Sinn und mochte ihm warnend vorgehalten werden (vgl. z. B. die Tagebuchstelle bei Baechtold 1, 293); der Psalmspruch von tausend Jahren und einem Augenblick (*A* 4, 247; *B* 4, 116) kann auf vorhergehende Lektüre oder Gespräche[3]) zu-

[1]) Auch: 'Böcke schießen' in der ersten Fassung des Apothekers von Chamounix, Euphorion, 2. Erg. Hft., S 182. — Beispiele aus andern Schriftstellern: Moritz, Anton Reiser, S. 28 f. 'Die Fersen werden lang', 'Der Tod sitzt ihm auf der Zunge'; die Redensart 'der Minister habe den Vorstellungen des Hofes kein Gehör gegeben', erzeugt in Hoffmanns Phantasie (Werke 1, 51) ein groteskes Bild, das durch Wörtlichnehmen der Phrase entsteht.

[2]) Vielleicht gehört Jean Pauls Traum hieher (Wahrheit aus Jean Pauls Leben 2, 114): 'Vogel-frei' ein Ei ohne Dotter oder Vogel.

[3]) In einem Traum hörte Keller wie der ein Jahr zuvor verstorbene Semper ihm zuruft: 'Gehen Sie nicht dorthin, Herr Keller! Schlechte Wirtschaft dort!' (Baechtold 2, 310).

rückgeben und wird, nach richtiger Traumesweise, umgedreht und umgedeutet; vielleicht dreht sich auch jene mit nicht ganz durchsichtigen Allegorien gespickte Diskussion zwischen Pferd und Reiter um wirklich gehörte Schlagwörter wie 'Identität', 'Idee der Heimat', 'Nation' usw.; die geringschätzige Bemerkung, womit in *B* 4, 119 das langgedehnte Gespräch abgetan wird, legt wenigstens diese Annahme nah. Was an den Reden echt traumhaft anmutet, ist nicht etwa der Inhalt der Debatte, sondern der gleichsam einschläfernde Rhythmus einiger Stellen, durch stereotype Wendungen und Wortwiederholungen hervorgerufen. Der Mutter erscheint der Gemahl auf endloser Feldstraße als Wanderer, und die Worte, die er an sie richtet, enthalten in ihrer Schlichtheit einen ergreifenden Ausdruck müden Entsagens; er winkt der Mutter zu und sagt mit wohltönender Stimme: Es ist weit, weit zu gehen! (nur *B* 4, 12). In Heinrichs Heimatstraum ist die eintönige Wiederholung von Kraftausdrücken auffällig: 'Tausend noch einmal' (*A* 4, 238), 'zum Teufel noch einmal' (243), 'Teufel noch einmal' (255), 'Teufel' (239), 'der Tausend' (251), 'ums Himmelswillen' (246), 'alle Himmel' (256); ferner der ähnliche Aufbau von Frag und Antwort (243) und der Parallelismus in dem Gespräch mit beiden Mädchengruppen (255 f.); 'Wir sind diejenigen heirathsfähigen Frauenzimmer .... kennst du uns noch? Wie die Zeit vergeht. Wer hätte das gedacht?' sind Konversationsbrocken, die sich zweimal wörtlich wiederholen; am auffälligsten jedoch ist die Stelle, da Heinrichs Oheim auf die Frage, ob es ihm wohlergehe (*A* 4, 230; *B* 4, 107) erwidert: 'Versteht sich!' und 'Alle wiederholten: ‚Versteht sich!' mit angenehm klingender Stimme': hier hat's in der

---

'Dorthin' bedeutet nach dem Jenseits. Die Rede beweist, wie im Traum ernste Gedanken sich mit Reminiszenzen an gewöhnliche Gesprächsformeln verquicken.

Tat den Anschein, als ob diese mit besonderem Nachdruck hervorgehobenen Worte auf einer realen Erfahrung des Vortags beruhen würden. Aus einigen wahrscheinlich ebenfalls vernommenen Satzteilen konstruiert sich das kuriose Gefüge (*A* 4, 223; *B* 4, 104): 'Das Alpenglühen rückt aus und geht um das Vaterland herum!' Am klarsten tritt uns der akustische Charakter eines Traums entgegen, wo es heißt, Heinrich habe seinen Landsleuten im Traum etwas zugerufen, die Worte seien ihm entschwunden, wohl aber sei ihm Sinn und — Rhythmus gegenwärtig (nur *A* 4, 263), aus welcher musikalischen Erinnerung sich ihm ein Gedichtchen gestaltet.[1]) Namenentstellungen oder -neuschöpfungen kommen in Heinrichs Träumen nicht vor; einmal wird gesagt, er sehe 'die Gebirge, Thäler und Ströme mit wohlbekannten und doch unerhörten Namen, die wie Musik klangen und doch etwas Kindisches an sich hatten, wie es nur der Traum gebären kann' (*A* 4, 221; abgeschwächt in *B* 4, 103); auch in einem wirklichen Traum rief Gottfried Keller eine Schlange gebieterisch beim Namen, den er vergessen hat (Baechtold 1, 287).

Einige Worte gruppieren sich zu Reimen, denen eine Liedkomposition unterlegt wird. Reime stellen sich ja in den Träumen ganz unvermittelt ein, und zwar nicht nur bei Dichtern. Gießler (Aus den Tiefen des Traumlebens, Kap. 14) steuert manchen hübschen Beleg bei, Volkelt (Traumphantasie S. 145) teilt unwillkürlich entstehende Reimereien mit.[2]) Umso natürlicher

---

[1]) Aufschlußreich für den Einfluß der Musik auf Kellers Phantasiebetätigung ist eine Tagebuchstelle über Träume, die beim Anhören einer Ouverture entstehen (Baechtold 1, 296) und ein von Baechtold (3, 272) mitgeteiltes Gespräch über Anregung zur Produktion durch ein Konzert, das dem Dichter ein neues Motiv zu einer Erzählung eingab.

[2]) Eine Fülle Material zum Studium des Rhythmus, Wortgeklingels, Reimspiels bietet Kraepelins Arbeit 'Über Sprachstörungen im Traume' (Psychologische Arbeiten 5, 1907, 1—104).

ist die Erscheinung bei Leuten, die auch mit wachem Ohr nach Gleichklängen suchen. Ein feines Wort eines neueren Novellisten spricht von Versen, 'die sich auf so unvergleichlich leichte und süße Art reimten, wie es uns hie und da in Fiebernächten im Halbschlaf geschieht'.[1]) Bei Keller wachsen die Lieder aus der Situation heraus, so das Schützenlied Tells; die Reime sind ganz primitiv; nicht nur zu Ende des Satzes, am Versausgang, auch knapp hintereinander sind gleichklingende Silben angebracht. Aus dem Spiel mit *träumen* und *säumen, eilen* und *weilen, Wälder* und *Felder* entstehen die Verse 'Wir träumen, wir träumen, | wir träumen, träumen, träumen, | wir säumen und wir träumen usw.' (*A* 4, 230; etwas 'kultivierter' *B* 4, 108); aus dem urschlichten Reim *Sohn : Ton* das traurig monotone Spinnerliedchen (*A* 4, 235):

Mein Sohn, mein Sohn,
O schöner Ton!
Wie schön er verhallt
Im tönenden Wald!
Mein Sohn, mein Sohn geht durch den Wald!

(In *B* 4, 111 regelmäßiger gebaut, aber der Stimmung bar.) Solche Lieder liebte die Romantik; man vergleiche etwa die märchenartige 'Waldeinsamkeit' Tiecks: 'Waldeinsamkeit, | Die mich erfreut, | So morgen wie heut | In ew'ger Zeit, | O wie mich freut | Waldeinsamkeit'.[2]).

---

[1]) Thomas Mann, Der Kleiderschrank (Tristan 1903, S. 103).

[2]) Ich möchte an dieser Stelle die Bemerkung einfügen, daß die sich aufdrängenden Reime dem Dichter nicht immer 'süß' und leicht sein müssen, daß sie zu einer qualvollen Last werden können und daß ihre Melodie ihn zu verfolgen und zu peinigen vermag. Aus Kellers Leben läßt sich diese Beobachtung, die imstande wäre, das dichterische Schaffen aus dem anmutigen Bereiche des harmlosen ästhetischen Spiels herauszuheben und in unheimliche Nähe krankhafter Symptome zu rücken, durch zwei gleichlautende Berichte über des Dichters

Im Traume schlingen sich die Gewinde des wachen Lebens ineinander, doch sind sie seltsam verbogen und verkrümmt. Die Bedingungen des Umbiegens sind rätselhaft. An einen aus dem realen Leben geholten Gegenstand schließen sich Merkmale an, die mit ihm niemals verbunden gedacht wurden. Die Logik des Traums ist eine andre als die des Wachens. Am Unmöglichsten braucht sich die Phantasie nicht zu stoßen. Schon das Gesetz des Wechsels bringts mit sich, daß ein Ding zugleich sein und nicht sein kann, daß eine Zahl zugleich eins und zwei sein mag; ein Mädchen kann sich verdoppeln, ein Bauer etwas sich selber überreichen; die Mutter geht spazieren, der Vater ist ihr zur Seite, zugleich jedoch sieht sie ihn in weiter Ferne schreiten (nur *B* 4, 12). Von praktischem Nachdenken keine Spur: hoch über den Wipfeln der Waldesbäume führt eine Brücke, der Boden ist (*B* 4, 109: 'nach richtiger Traumesart') unbenützt. Auch alle Zweckmäßigkeit bleibt bei Seite: was sollen denn die irdenen Pfeifen in den Händen der essenwollenden Verwandten? wozu werden die Pfeifen, wie Gewehre, pyramidenweise aufgestellt? wozu das unruhige Hin und Her von Menschen und Tieren vor gedecktem Tische? Die Tiere überhaupt! ein Pferd, das philosophiert, das sich u. a. zum Verfechter der Idealität von Zeit und Raum aufwirft (*A* 4, 246) — sollte darin eine satirische Anspielung verborgen, das Pferd etwa der Ersatz für eine bekannte Person sein? Daß das Pferd spricht (*B* 4, 113: 'ohne daß ich mich im geringsten

---

letzte Krankheit belegen: Sowohl C. F. Meyer als Adolf Frey erzählen, wie Keller auf dem Totenbette von Vorstellungen gequält wurde von dem geheimnisvollen Zusammenhang der Worte 'ich schulde — ich dulde', die sich in einer Art Fiebertraum immer von neuem vordrängten (C. F. Meyer, Erinnerungen an G. Keller, Deutsche Dichtung 9, 1890, S. 25; Adolf Frey, Erinnerungen an G. Keller, 2. Auflage, 1893, S. 155).

wunderte'), ist im Stil von Märchen und romantischen Fabeln; in Gottfried Kellers Traum kam einmal eine redende Schlange vor (Baechtold 1, 287 f.), und in beiden Träumen, in dem Kellers und in dem des grünen Heinrich, herrscht eine ähnliche romantisch-ironische Anschauung von der Tierwelt als einer Folie zur Menschenwelt vor (in Kellers Traum meint die Schlange: 'So ist es mit Euch Leutchen! Man muß immer tot scheinen, wenn man von Euch respektiert sein soll'. Das 'melancholische' Pferd zu Heinrich — nur *A* 4, 248 —: 'Es ist doch wunderbar mit den Menschen . . .'). Nicht unsinnig, sondern auf den Kopf gestellt, so daß, die Anschauung zu reproduzieren, eine gewisse Mühe vonnöten ist, erscheint die Beziehung von Innen und Außen an Heinrichs Vaterhaus (*A* 4, 257; *B* 4, 120). Das Haus sieht aus wie das nach außen gekehrte Innere eines Hauses. In *B* findet sich nun eine Bemerkung, die in die geheime Struktur des Traums wie mit einer Zauberfackel hineinleuchtet: Heinrich konstatiert, daß Innen und Außen verwechselt sind, er findet sich damit ab, daß die Außenseite eigentlich die Innenseite ist und daß er durchs Fenster blickend nicht etwa ein Zimmer sieht, sondern einen Garten, genau als ob er aus einem Zimmer zum Fenster hinausschaute: umso größer und berechtigter ist daher seine Überraschung, keine Klinke am Fenster zu finden — so befindet er sich doch außerhalb!? Darin ist eine der allerfeinsten Beobachtungen über den Traum ausgesprochen. Die Beziehungen sind zwar verwechselt, aber nicht völlig, das Vertauschen von Innen und Außen ist nicht konsequent bis zu Ende gedacht, ein Restchen gesunder Tagesvernunft ist geblieben, um zu bemerken: es ist doch nur die Fassade, und von außen läßt sich ein Fenster nicht öffnen. Zwei Gedankenschichten haben sich durchdrungen, in das Traumgeflecht hat plötzlich die wache Reflexion eingegriffen.

Die ruhige Überlegung, das Bewußtsein von der Realität und Möglichkeit der Dinge ist auch während des Schlafs nicht völlig ausgeschaltet; wohl ruht es, aber bei der ersten besten Gelegenheit bricht es hervor, um an den Traumbildern eine Korrektur anzubringen. Heinrich träumt etwa von Anna; aber mit gutem Recht heißt es (nur *B* 3, 205), er sitze an der Seite der toten Anna, denn das Bild 'Anna' ist selbst in dem Halbschlummer von dem Beigeschmack einer Vorstellung begleitet: diese Anna ist eigentlich tot; Heinrich träumt von seinem Kampf mit Meierlein und wieder heißt es: 'der vom Turme gestürzte junge Mensch aus der Jugendzeit' (*A* 4, 259; ähnlich *B* 4, 121), denn der tödliche Sturz ist mit der Erinnerung an den Jugendfeind bereits allzueng verwachsen, um selbst im Traum völlig vergessen zu werden (in *B* noch deutlicher, da Heinrich auch den vom Sturze zerschlagenen Kopf bemerkt). Wir werden uns auch hier mit Erfolg nach Kellers eignen Traumbeobachtungen umsehen: es träumt ihm einmal im Dezember von Nelken und er wundert sich sehr, 'daß es im Dezember noch Nelken gebe' (Baechtold 1, 305), er läßt sich also vom Traum in eine Frühlingsstimmung versetzen, ohne jedoch das reale Zeitbewußtsein, daß es eigentlich Winter ist, völlig zu verlieren. Oder: er sieht in demselben Traum einem Mädchen zu, das die Nelken in ein Glas stellt, und dieses Zusehen ist von einem über den einzelnen Traum hinausgehenden reflektierenden Empfinden begleitet: '(ich) empfand jenes Behagen und Wohlgefühl, welches immer in einen kommt, wenn jemand vor unsern Augen eine leichte Arbeit still, ruhig und zierlich vollbringt'.

Ein kleiner Schritt führt von hier zu dem Bewußtwerden im Traume, zum halben Erwachen in halbem Schlaf. Da der halbschlummernde Heinrich vor Dortchen sitzt, hält er 'seine Gedanken für jenes son-

derbare Bewußtwerden im Traume, er fürchtete zu erwachen und das schöne Bild zu verlieren' (*A* 4, 317; vgl. *B* 4, 149); da er im Schlafe Hunger hat, überlegt er und erkennt sofort, daß er ja träume (*A* 4, 226; *B* 4, 106 einschränkend: 'daß ich wahrscheinlich träume'); es ist ihm sogar gegeben, seine Traumbilder sich vorzuschreiben; schläft er doch nach unterbrochenem Traum mit dem Vorgefühl, mit dem Vorsatz ein, nicht nur einen Traum zu haben, sondern darin seine Heimreise zu vollenden (*A* 4, 232); in *B* wiederum genießt er schwebend das kindische Traumvergnügen des Fliegens und Reitens in vollen Zügen, nicht anders als ob es in seiner Macht stände sich dies Vergnügen zu beschaffen. Ja er kann sich im Traum und durch den Traum erziehen, sich das aus körperlicher Gier entstehende Träumen nach und nach abgewöhnen, sich darin mit Wissen und Willen zur Nächstenliebe bekehren (*A* 4, 262). Es stand wirklich in Kellers Macht, sich aus einem ängstlichen Traum zu wecken; er hat das probate Mittel, wie er selbst gesteht, durch fremde Traumberichte in Erfahrung gebracht, um es dann an sich selber anzuwenden, es gelang ihm auch in der Tat, sich aus dem schreckhaften Traum durch eine energische Bewegung zu reißen, indem er sich 'kurz und gut entschloß, sich an der Nase zu zupfen' (Baechtold 1, 288). Da ist es denn kein Wunder, daß der grüne Heinrich mitten im Traume von der Gewißheit überrascht wird: ach, ich träume ja nur! Wenn ihm die Bilder gar zu bunt werden, tröstet er sich damit; wenn ihm die Weisheit des Pferdes übern Kopf zu steigen droht, so ruft er aus: vergiß doch nicht, du bist ein von mir geträumtes Pferd, ich habe dich in meiner Macht, du aber besitzest nicht das Recht, meine Gastfreundschaft zu mißbrauchen! (vgl. *A*, 243, 245, 248 f.) Und nun folgt zwischen dem vermeintlichen Traumschöpfer und dem Traumgeschöpf, zwischen

Heinrich und dem Pferd, ein langes Gespräch darüber, wie der Traum überhaupt zustandekam; das Pferd belehrt seinen Herrn, wie's zu seiner Existenz gelangte, wie der ganze Traum das Werk eines Zufalls und einiger weniger Augenblicke ist. Entspricht es jedoch dem tatsächlichen Verlaufe beim Träumen, hat es irgend eine Wahrscheinlichkeit für sich, daß ein Traum so viel über den Traum reflektiert? Liegt hier nicht eine ganz willkürliche parodistische Spielerei vor? Daß das Gespräch zu lang ausgesponnen ist, mag zugestanden werden, es gereicht der künstlerischen Einsicht Kellers zur Ehre, daß er einige ermüdende Partien (bes. *A* 4, 247—251) wegließ; aber die Existenzberechtigung eines derartigen Traums bleibt trotzdem bestehen und ich halte eben den Abschnitt, in dem die Diskussion vor sich geht, für wahrheitsgetreu; Menschen, die über ihre Träume viel nachdenken, und dies war bei Gottfried Keller der Fall, entgehen nicht einmal im Schlafe den Reflexionen über den Traum. Ich führe als typisches Beispiel die Traumaufzeichnungen Jean Pauls an. Da ist eigentlich kein einziger Traum, worin nicht der Traum selbst Gegenstand des Träumens wäre, eigentlich kein einziger rein gegenständlicher und bildlicher Traum, vielmehr ist immer einer in einen anderen eingeschachtelt oder bildet Reflexionen, Grübeleien und bietet Kommentare zu ihm. Aufgrund dieser Erfahrungen schritt dann Jean Paul zu seiner hochinteressanten Theorie der Wahlträume[1]) vor, in der sich manches Analogon

[1]) Museum (1813) 11, Blicke in die Traumwelt: Hempel 44, S. 128—152; über Wahl- und Halbträume ebda. S. 142 f. — Traumaufzeichnungen: Wahrheit aus Jean Pauls Leben 2, S. 106—126. Darin Proben mitgeteilt, wie sich der Träumende von seinem Träumen überzeugen könne: S. 116, 122, 125. — Auf dies wichtige Dokument wurde ich durch eine Mitteilung des Herrn Doz. F. J. Schneider aufmerksam gemacht. — Die Herrschaft über den Traum jetzt eingehend erörtert von Meumann, Archiv für die gesamte Psychologie 9, 1907

zu den Träumen des grünen Heinrich vorfindet; wenn sich Heinrich des kindischen Traumvergnügens freut, so hat Jean Paul das Gefühl des Fliegens, nebst anderen Kriterien, als wichtigsten Prüfstein betrachtet, um zu erkennen, ob er träume oder wache. Inwieweit Heinrichs großer Heimatstraum durch Lektüre und fremde Berichte beeinflußt wurde, ist schwer zu sagen; man kann derartige äußere Einwirkungen auf den Traum kaum je überschätzen, bei einem jeden Traum wird jedoch ein beträchtlicher Rest als undeutbar eben auf ihre Rechnung zu setzen sein;[1]) *B* möchte überhaupt die Selbsttätigkeit der Phantasie um ein beträchtliches einschränken und den Traum zum Abklatsch gelesener Satiren, Allegorien und Schulwörter herabsetzen. Daß Beispiele und äußere Anregungen durch Lektüre vorlagen, ist wohl gesichert. Trotzdem wird die Hauptsache in der Neigung des Schläfers zu suchen sein, über seine Träume zu philosophieren. Heinrich weiß, daß er, als teilweiser Herrscher über seine Traumwelt, die Macht besitzt, zu schaffen und zu zerstören; nicht nur daß er sich im Traum erzieht: er läßt sich vom Pferde belehren, aber 'lächelt vergnügt und selbstzufrieden wie Einer, der es wohl weiß, daß er sich selbst einen Spaß vormacht' (*A* 4, 249). Dies ist wiederum so recht ein romantisches Prinzip — im Grunde genommen das Wesen der sogenannten romantischen Ironie. Die Gestalten sind Werkzeuge des Meisters und müssen ihm gehorchen, meint der Poet; doch zuweilen wachsen sie ihm übern Kopf. Das ist ja, im

67 f.: '. . . Eine Zeitlang hatte ich die Fähigkeit erworben, den Traum aktiv abzubrechen, indem ich mir im Traume sagte: das ist ja wieder der bekannte Wiederholungstraum . . .'

1) Daß Keller sich bewußt ist, seine Traumarbeit unterliege fremden Erfahrungen, lehrt eine Bemerkung wie: '(Die Leute machten) ungläubige Gesichter, obgleich ich durch ihre eigenen Erzählungen ähnlicher Träume dazu (zu einem Traum) veranlaßt war' (Baechtold 1, 288).

Grunde genommen, die Bedingung des romantischen Marionettenspiels, wie es sich in der deutschen Literatur von Tieck bis zu Schnitzler hin fortpflanzte. Du bist von mir geschaffen, heißt es beim Dichter; Du bist von mir geträumt, heißt es im Schlaf — also das Werk meiner leiblichen und seelischen Kräfte, 'da ich Dich aus meinem so sauer ergänzten Blute erzeugen und diesen Traum lang speisen und unterhalten muß' (*A* 4, 245). In einem jeden 'Wahltraum', um Jean Pauls Terminologie beizubehalten, ist ein Trieb zu romantischer Ironie enthalten; einem jeden lebhaft und in bestimmter Weise träumenden Menschen daher die Möglichkeit, die Wahrscheinlichkeit eines 'romantischen' Betrachtens gegeben. Was hier bei Keller nur Einfall und Beiwerk, ist für andere Künstler Grundsatz geworden und hat zu jener unnachahmlichen Virtuosität Grillparzers geführt, der seinen Helden für einen Moment zum Bewußtwerden im Traum erweckt.[1]) Gar so fern und fremd jedoch wie viele Kritiker, z. B. Auerbach und noch Baldensperger annehmen, wird ein Dichter, der solche romantisch-ironische Streiflichter über den Traum seines Heinrich zu verbreiten weiß, der romantischen Ironie wohl nicht gegenüber gestanden haben. Man halte neben jenes Spiel des Träumers mit dem Traum etwa ein paar Verse aus dem Apotheker von Chamounix, in dem, einer Randbemerkung der ersten Fassung zufolge (Euphorion, 2. Erg.-Heft 175), 'romantische Selbstironie nicht fehlen darf'; wenn da Heine vor seiner Grablegung etwa ausruft (Werke 10, 234): 'Ihr erträumtes, schnöd' erfund'nes Lumpenpack der Phantasie eines schnöden Nachgebor'nen (d. h. natürlich Gottfried Kellers)! Was! Ihr wollt mich maltraitiren?', so ist das nichts anderes als: ein Kunstgriff eines Wahltraums, in parodistischer Weise übertragen auf die bewußte Produktion des Künstlers.

[1]) Über die psychologische Grundlage der Stelle vgl. Hock im Jahrbuche der Grillparzer-Gesellschaft 13, 79.

'Wir sind dem Aufwachen nah', lautet ein Ausspruch von Novalis, 'wenn wir träumen, daß wir träumen'. Der grüne Heinrich ist nicht mehr in tiefsten Schlaf versenkt, da er sich darüber klar wird, daß er schläft, zum endgültigen Erwachen jedoch ists noch weit. Wie sich Keller zur Frage nach dem Rückdämmen der Traumfluten, nach der Rückkehr ins gewöhnliche Leben verhält, lehren einige wenige Bemerkungen. Einen äußeren Anlaß scheint er zweimal (beidesmal in *B*) zu Hilfe zu nehmen, einmal, da er Albertus Zwiehan durch das Leuchten eines Sterns weckt, das andremal vielleicht, da Heinrich vom Turm hinunterzufallen wähnt und darüber aufwacht. Unverweilt geht der Übergang zu Ende des ersten Heimatstraums vor sich, wo sich die Melodie einer Traumkomposition in waches Weinen auflöst. Mit einem Tränensturz endigen überhaupt viele Träume Heinrichs, so daß es ihm zur Gewohnheit wird, beim Erwachen nach dem tränenbenetzten Kissen zu greifen, so daß er sich, da er vor Dortchen steht und zu träumen meint, wundert, das Kissen nicht vorzufinden, um sich darein auszuweinen. Mit dem Erwachen ist die Rolle des Traums nicht ausgespielt. Nach dem Traum vom ersten Kuß legt es sich wie ein Nebel um Heinrichs Gemüt und die Verwirrung dauert auch dann noch an, da er mitten unter Menschen tritt. Die langen Heimatsträume haben (besonders in *B*) entscheidenden Einfluß auf seine Lebensführung, da sie seine ganzen Pläne ändern und ihn zu schleunigem Aufbruch vermögen.[1]) Die Schatten, die aus der Welt der Träume heraufsteigen, verschaffen den Eindrücken des wachen Lebens einen eigentümlichen Hintergrund,

[1]) In 'Romeo und Julia auf dem Dorfe' wird erzählt, daß Vrenchen von Tanz und Hochzeit träumt; 'das Tanzen aus dem Traume' steckt ihr 'immerfort im Sinn' (W. 4, 124 f.) und veranlaßt den verhängnisvollen — ersten und letzten — Besuch eines Tanzlokals.

rücken die Beleuchtung zurecht und wirken auf Steigerung oder Depression der Allgemeinstimmung. Ja einmal ist Heinrich versucht, die im Traume gesehenen Dinge in die Wirklichkeit und auf diejenige, von der er geträumt hat, zu übertragen, Dortchen für seine Träume geradezu verantwortlich zu machen — welche Andeutung an eine feine Beobachtung gemahnt, die Grillparzer an sich selbst gemacht hat, um sie dann seinem Rustan unterzuschieben.[1]) Die Träume werden eben von den Personen des 'Grünen Heinrich' nicht als zufällig und blind, sondern als richtunggebend und symbolisch angesehen; daß er durch seine Träume in glückliche Stimmung versetzt wird, ist ja für Gottfried Keller Beweggrund und — Entschuldigung gewesen, warum er über seine Träume Buch führte (s. Baechtold 1, 306 f.). Er notiert von einem Traume: der bleibende Eindruck sei ein angenehmer gewesen, er habe ihn 'erquickt für viele Tage, als ob (er) das artige Abenteuer wirklich erlebt hätte'[2]) (287); ein anderer macht ihn sehr traurig (305), ein dritter wieder sehr vergnügt (ebenda), und er vergißt nie, dankbar zu erwähnen, wenn er einem Traume glückliche Stimmung verdankt (s. noch 306 und 307 unten). Im 'Grünen Heinrich' üben auch die traurigen Träume keine lähmende Wirkung aus. Wenn die Mutter von ihrem Gatten träumt, und dies geschieht nur ein paarmal im Verlaufe von vielen Jahren, so hält sie es für ein Wahrzeichen tiefen Glücks (*A* 1, 123, *B* 1, 29), sie pflegt dann in Nachdenken und Erinnerungen zu versinken und mit dankbarer Freude zu berichten. Der grüne Heinrich selbst

[1]) S. Hock, Jahrb. der Grillp.-Ges. 13, 92. — In Kellers 'Therese' (Nachgelassene Schriften 323) will Röschen ihrer Mutter alle die wilden Worte abbitten, die sie ihr im Traume zugerufen hat.

[2]) Mit wörtlichem Anklang: *A* 4, 262 'er zehrte Tage lang von der Erinnerung der schönen Träume'; *B* 4, 122 '. . . so traurig war mir dieser letzte Teil der geträumten Abenteuer'.

erwacht einmal 'wie von einem heißen Quell der Glückseligkeit durchtränkt und berauscht. — Die Nacht in meinem Bewußtsein war wie ein großes schönes Ereigniß und alle ihre verwirrten Träume ließen den Eindruck der schönsten Wirklichkeit zurück, ich war wie ein neuer Mensch, reicher an Wissen und Erfahrung als gestern, und doch wußte ich Nichts und hätte es in keine Worte fassen können'. (Von der Pause ab nur in *A* 1, 147.) Selbst wenn ihn die Träume nur noch sehnsuchtsvoller machen, freut er sich 'der Traumgewalt wie einer schönen Freundin, welche ihm das Elend versüßt' (nur *A* 4, 261), selbst wenn sie an sich traurig sind, bringen ihm die Träume Ruh! Situationen, die ihm dann im Leben begegnen, bringt er gerne in Beziehung zu den geträumten und konstatiert des öfteren, dies oder jenes sei die genaue Erfüllung eines Traums. So wie sich Albertus Zwiehan jahrelang abmüht, den richtigen Sinn zu deuten, der in dem leuchtenden Traumstern gelegen sei — Albertus glaubt ja an Träume —, so mag auch der grüne Heinrich, der schon in der Kindheit von der abergläubischen Frau Margret auf die tiefe Bedeutung von Träumen und Ahnungen aufmerksam gemacht worden war und später als Knabe sich vor der überirdischen Macht von Annas Träumen gefürchtet hatte, sein Leben aus seinen Träumen heraus interpretieren. Er stellt fest, es bewahrheite sich an ihm der Traum des Autodidakten und der typische Traum der Zurückkehrenden; Reisehindernisse bringen ihm die Hemmungsträume in den Sinn; der Staffelweg vor dem Geburtsort eine liebliche Situation des Heimatstraums (nur *A* 4, 469, doch vgl. *B* 4, 236); auch der dicke Tell desselben Traums, auch das schöne Traumgold und die übrigen Weissagungen nehmen bei passender Gelegenheit Heinrichs Aufmerksamkeit von neuem in Anspruch (nur *B* 4, 163, 236, 241 f.).

Noch eine Wirkung wird jedoch der Traumgewalt zugestanden: nicht allein aufs Leben, auch aufs dichterische Schaffen. In *A* (4, 262 ff.) ist eine Stelle, die den Vorgang, wie ein Gedicht aus einem Traum entstehen kann, die die Geburt der Lyrik aus dem halben Bewußtsein an einem typischen Beispiele festhält. Es wird dort erzählt, Heinrich habe nach langem Ringen die böse Gier aus seinen Träumen verbannt und es sei ihm geglückt auch von dritten Personen zu träumen. Einmal sei er im Schlafe wieder auf einer Heimreise begriffen gewesen und einer Anzahl Landsleute begegnet, die ihn seiner Selbstsucht wegen zur Rede stellten; da habe er eine wohlgefügte Verteidigungsrede gehalten, deren Sinn und Rhythmus ihm im Gedächtnisse blieb; kaum erwacht, greift er daher zu Papier und Bleistift und zeichnet die Verse, die er zu rekonstruieren sucht, auf. Hier liegt ein authentisches, von dem Dichter selbst herrührendes Zeugnis vor, wie eine im Traum erfahrene Situation und ein im Traume gehörter Rhythmus ein Gedicht ins Leben ruft, das ja 'nicht mitten in einer Gemütsverfassung, sondern erst in der versöhnten Erinnerung entstehen kann.' Wenn wir dies eine Bekenntnis festhalten und neben dem mitgeteilten Gedicht 'Klagt mich nicht an' (= Werke 10, 120) noch das folgende 'Im Traum sah ich den schlimmen Jugendfeind' (*A* 4, 265, jetzt bei Brunner, S. 429) und etwa den 'Geistergruß' (Werke 10, 142: 'Ich sah ein holdes Weib im Traum') hinzunehmen, für die eine Anregung durch den Traum vom Dichter selbst verraten wird,[1]) so eröffnen sich Ausblicke — und mögen

[1]) 'Traumgestalten' besingt die handschriftliche Fassung des Gedichtes 'Erster Schnee' (Brunner, S. 214), ein Traummotiv bildet die Grundlage des '10. Liebesliedes' (ebenda S. 412). Eine Analogie zu den Gesetzen des Traumlebens stellt Brunner (S. 59) für das Gedicht 'Trauerweide' fest. — Mit der Rolle, die Traum und Wachen im dichterischen Schaffen einnehmen, beschäftigt sich Kellers Gedicht an Freiligrath (Brunner, S. 422).

sie auch nur unergründlichen Ahnungen gleichkommen —, welchen Einfluß lebhaftes Träumen phantasiebegabter Menschen auf ihre künstlerische Produktion ausübt;[1]) in wie viel Fällen der oft unregelmäßige, oft wiegende Rhythmus dem Lyriker Keller im Traume mag eingegeben worden sein; wie viele prächtige und unnachahmliche Züge, wie vielen Liebreiz und unerwartete Schalkhaftigkeit, wie viel ungewollten Tiefsinn und unbewußte Symbolik der Märchen- und Legendendichter Keller seinen wirklichen Träumen verdankt.

In *B* ist bezeichnenderweise das Verhältnis des Traums zum Gedicht anders gefaßt. Erst wird der Traum erzählt und an ihn schließt sich die Bemerkung (4, 123): 'Diese Vorstellung hatten meine emsigen Traumgeister offenbar folgenden Versen eines Unbekannten entwendet, die ich am Abend vorher in einigen zerrissenen Druckblättern gelesen' (Folgt Kellers Gedicht). Vielleicht hatte der reife Künstler eine gewisse Scham, ein Geheimnis seiner Produktion preiszugeben, vielleicht dünkten ihm die Verse zu jugendlich unbeholfen, um sich zu ihnen zu bekennen. Die Umkehr der tatsächlichen Verhältnisse, die Vertauschung von Ursache und Wirkung hat jedoch nicht viel Überzeugendes, und man wird sich, selbst ohne Kenntnis von *A*, nicht leicht eines Zweifels erwehren, ob dem Traume nicht ein tiefes inneres Erlebnis muß zugrunde gelegen haben. Aber dahin geht überhaupt die Neigung der Neubearbeitung des Romans: die Träume um ein gut Stück herabzusetzen. Der lange Heimatstraum — es handelt sich vor allem um das Gespräch mit dem Pferd — soll nach *B* durch fremde Vorlagen hervorgerufen worden sein. In *A* sind der Träumende und das Geträumte noch ungefähr gleichbedeutend als mit

[1]) Belege für Uhlands, Hebbels und Mörikes Lyrik bei Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen, S. 43.

einander ringende, einander gegenseitig gestaltende Mächte, der Traum hat eine tiefe Wirkung auf Heinrichs Gemüt, und dieser ist imstande, seine Gesichte mitzuformen; was jedoch die dichterische Produktion anlangt, ist der Traum die Grundlage. *B* besitzt nicht mehr die Hochachtung vor dem Geheimnisvollen, der Dichter wirft sich nun vollends zum Meister über die Träume auf, behandelt sie mit huldvoller Nachsicht: aber gewiß ist es, daß ihm die Schätze des Unbewußten nicht mehr so reich und herrlich zuströmen wie früher. In der Tat, der alternde Dichter scheint nicht ganz zufrieden mit dem vielen Träumen, er hält sich darüber auf, daß das Traumwesen die ruhige Überlegung zu beeinträchtigen droht (nur *B* 4, 119), bringt die phantasievollen Gesichte damit in Zusammenhang, daß die Einbildungskraft tagsüber ruht und völligem Müßiggange weicht (nur *B* 4, 102,[1]) schärfer 119), wendet das Wort von 'träumerischer Willkür und Schrankenlosigkeit' (nur *B* 2, 276)[2]) in unverkennbar

[1]) Zu *B* 4, 102: 'Seit ich nämlich die Phantasie und ihr angewöhntes Gestaltungsvermögen nicht mehr am Tage beschäftigte, regten sich ihre Werkleute während des Schlafes mit selbständigem Gebaren und schufen mit anscheinender Vernunft und Folgerichtigkeit ein Traumgetümmel...' vgl. eine Tagebuchstelle vom 15. I. 1848 (Baechtold I, 308): 'Wenn ich am Tage nichts arbeite, so schafft die Phantasie im Schlafe auf eigene Faust . . .': ein Fingerzeig dafür, daß der Umgestaltung der Traumpartien eine Durchsicht des Traumbuchs voranging.

[2]) An einer Stelle über die Wirkung von Jean Pauls Schriften: '(ich war) von einem Geiste träumerischer Willkür und Schrankenlosigkeit besessen, der noch bedenklicher war, als die früheren Auflehnungen'. Die entsprechende Partie in *A* (2, 174) ist dagegen voll Dankeserhebungen: 'heitere, muthwillige Schrankenlosigkeit des Geistes, die sich jeden Augenblick in tiefes Sinnen und Träumen der Seele verwandelte'. Auch wenn *A* 2, 182 von 'träumerischem Müßiggange' die Rede ist, schleicht sich kein tadelnder, kein erzieherischer Nebensinn ein.

tadelnder Bedeutung an und stellt einmal (nur *B* 4, 150) mit Genugtuung fest, 'daß das Erlebte zuweilen doch so schön ist, wie das Geträumte, und dabei vernünftiger'; er ist sich klar darüber, daß auch der reichste Traum an äußere Bedingungen des Leibes und der Außenwelt geknüpft bleibt: alles, was an 'Traumphysiologie' gemahnt, ist eigentlich erst in *B* eingefügt. In *B* ist das körperliche Gefühl des Hungers viel stärker betont, erst *B* kennt den Fall vom Turm herab und läßt durchschimmern, daß auch die Vorstellung vom Fliegen und Reiten auf Leibesreize zurückgehe. Übereinstimmend damit verfährt *B* karger mit Bildern, die aus dem Traumleben hergeholt sind. Ich führe zur Bekräftigung dieser stilistischen Beobachtung, die eine eigene Untersuchung beanspruchen würde, folgende Parallelen an:

	A		*B*
2, 107	der Fluß (zog) immer vernehmlich doch leise, wie ein im Traume klagendes Kind.	2, 239	... rauschte und zog unten der Fluß.
3, 303	die stillen Personen sahen sich wie von einem lebendig gewordenen Traume überfallen und umklungen.	3, 205	... sahen sich von dem berühmten Feste gleichsam in Person überrascht und umklungen.
4, 299	Heinrich sah, erschöpft wie er war, diese schöne Erscheinung wie einen Traum vor sich hin schweben.	4, 139	Erschöpft wie ich war, sah ich die schöne Gestalt vor mir hinschweben.[1])

Eine Wendung wie *A* 3, 211 'er ward mit jedem Tage träumerischer und deutscher', konnte in

[1]) Dagegen A 2,34 'so fern, daß man nur den hohen Schnee sah ...': B 1,196 'so fern wie ein Traum'; A 1,53 'wie er sie aus seinen liebsten Büchern kannte': B, 3,134 '... Bücher, aus denen ... meine liebsten Träume gestiegen waren'.

B selbstverständlich nicht stehen bleiben. Aber wenn auch die Lust am Traumhaften nachgelassen hat: an Verständnis gibt der Meister dem Anfänger durchaus nichts nach; was in einem Traume beängstigend und qualvoll wirkt, ist erst in *B* ganz fein herausgearbeitet; wo *A* einfach von einem Traume spricht, dort setzt *B* mit tatsächlichen Beobachtungen ein:

	A		*B*
3, 291	Heinrich ... versank in tiefes Sinnen. Die vergangene Zeit kam über ihn ...	3, 195	... ich versank in trübes Sinnen. Wie eine unheimliche Naturerscheinung beunruhigte mich dieser rücksichtslose Wankelmut ... und ich litt unter dem Eindruck, mit welchem man im Traum einen Sinnlosen sich in den Abgrund stürzen sieht.
3, 299	(Agnes) legte ihm langsam die Arme um den Hals und küßte ihn, aber wie im Traume und ohne ihn anzusehen.	3, 200	... legte sie langsam beide Arme mir um den Hals und fing an, erst wie im Traume zu stöhnen, dann mit den Tränen zu ringen, die nicht fließen wollten.
	—	4, 57	Der Anfang (des Schuldenmachens) fiel mir ... schwerer, der Fortgang aber machte sich wie in dumpfem Traume von selbst ...

Eine ganze Reihe von vortrefflichen Traumpartien ist erst in *B* eingefügt:[1]) die tiefsinnige Beziehung auf

[1]) Gestrichen ist bloß der Traum des Autodidakten (*A* 4, 43); Reminiszenzen an den Heimatstraum sind durch andre ersetzt, die Disposition des Heimatstraums geändert und folgendes in ihm selber gekürzt oder fortgelassen: Das Gespräch

Mutters Erinnerungen an den Gatten zu Ende von Heinrichs Heimatstraum; das ganze von Träumen durchzogene Kapitel über Zwiehan; der Halbschlummer nach dem Künstlerfeste, der Traum nach dem Duell. Mit weiser Hand hat der alternde Künstler Licht und Schatten, Wachen und Traum verteilt, nicht ohne zwischen beiden Zuständen eine feste Grenze zu ziehen, an deren Berechtigung er glauben gelernt hatte. Die romantische Hochschätzung des Geisterhaften wich einem klaren Sinn für das, was er als Wirklichkeit zu erkennen sich für berechtigt hielt; auf ihrem Grunde steht er fest und munter, ohne jene Erscheinungen zu vergessen, die im Hinterhalte, im Hintergrunde der realen Welt ihr gaukelndes Dasein führen.

Noch auf dem Totenbett ist Gottfried Keller von Träumen gepeinigt und erquickt worden. Einen dieser allerletzten Träume hat sein Freund Petersen (bei Baechtold 3, 328 f.) aufgezeichnet. Keller erzählte ihm eines Morgens, 'wie zwei ganz in gediegenem geschmiedeten Golde gepanzerten Ritter die ganze Nacht vor dem Schränkchen zwischen den Fenstern gestanden und ihn unverwandt angeschaut hatten. Die Erscheinung war ihm offenbar unheimlich gewesen wegen des Anstarrens und hatte ihn wiederum entzückt durch die prächtigen Rüstungen. Er schilderte umständlich und anschaulich, wie die Helme das obere Gesicht in tiefen Schatten gestellt, und wie die Glanzlichter auf dem feinen Golde geblitzt hatten. Immer wieder kam er auf diese Erscheinung zurück und konnte sich nicht genug tun in der Schilderung des wunderbaren Glanzes.'

mit dem Pferd und das Gespräch mit den Mädchen stark reduziert; Abschweifung über Freskomalerei, Anspielung auf die Öffnungen im Granitboden gestrichen; bei der Beschreibung der Krystallweibchen fehlt das Wort 'splitternackt'. Eingeschaltet ist in dem Identitätsstreit ein lehrhafter Ausfall gegen sogenannte Unabhängigkeit und gegen Vermengung der Privatsachen mit öffentlichen Angelegenheiten (*B* 4, 117; *A* 4, 252 f.).

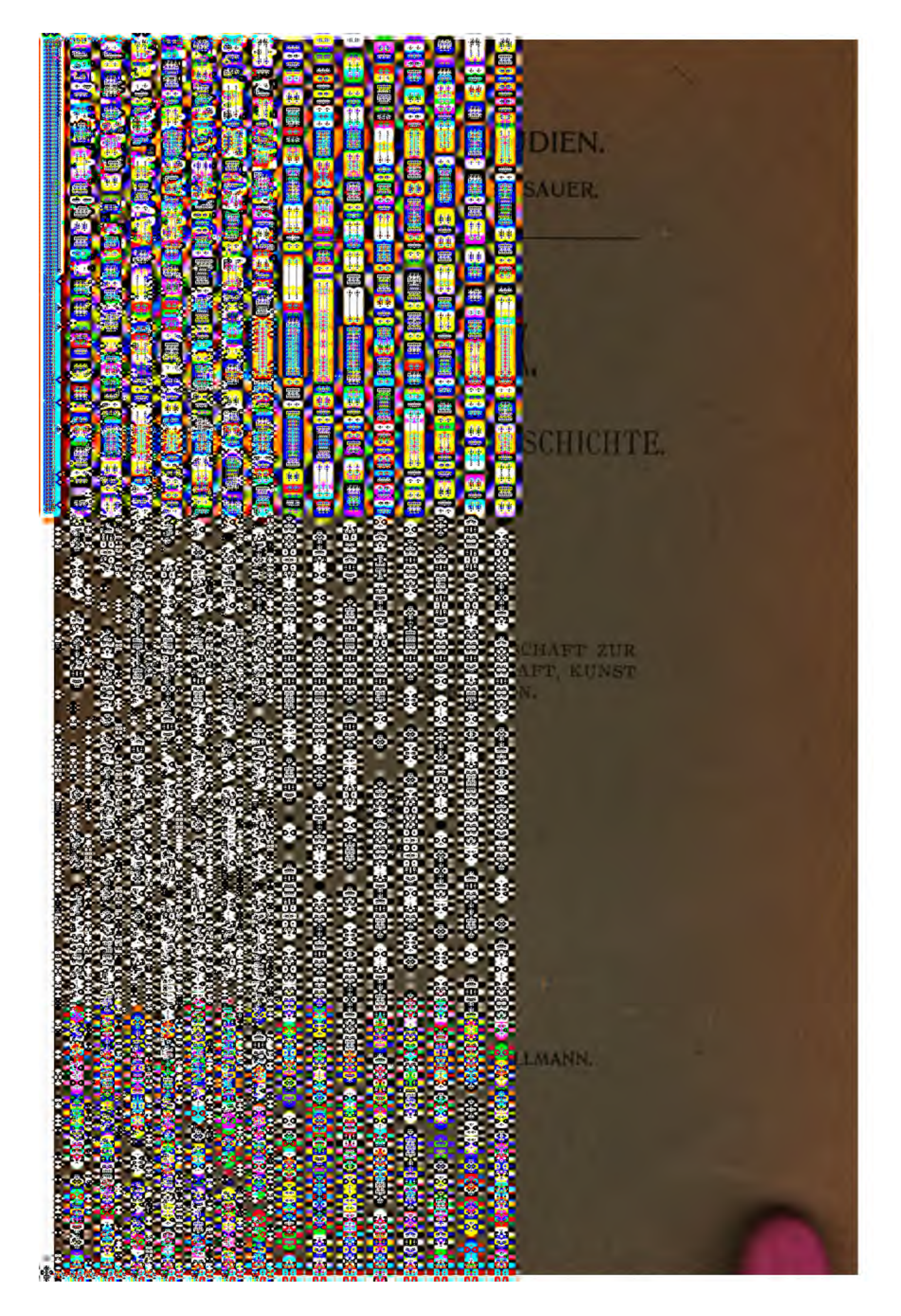
Zum letztenmale hat sich so dem Dichter eine Vision geoffenbart, die die mächtigsten Wesensbedingungen seines Schaffens in sich vereinigt, die epische Kunst des Erfindens und Gestaltens nämlich verquickt mit dem farbenschwelgenden Anschauungsvermögen des Malers; und mit ihrer ergreifenden, beseligend-beängstigenden Doppelwirkung stellt sich diese letzte Erscheinung dar als eine Verklärung der Kellerischen Traumkunst.

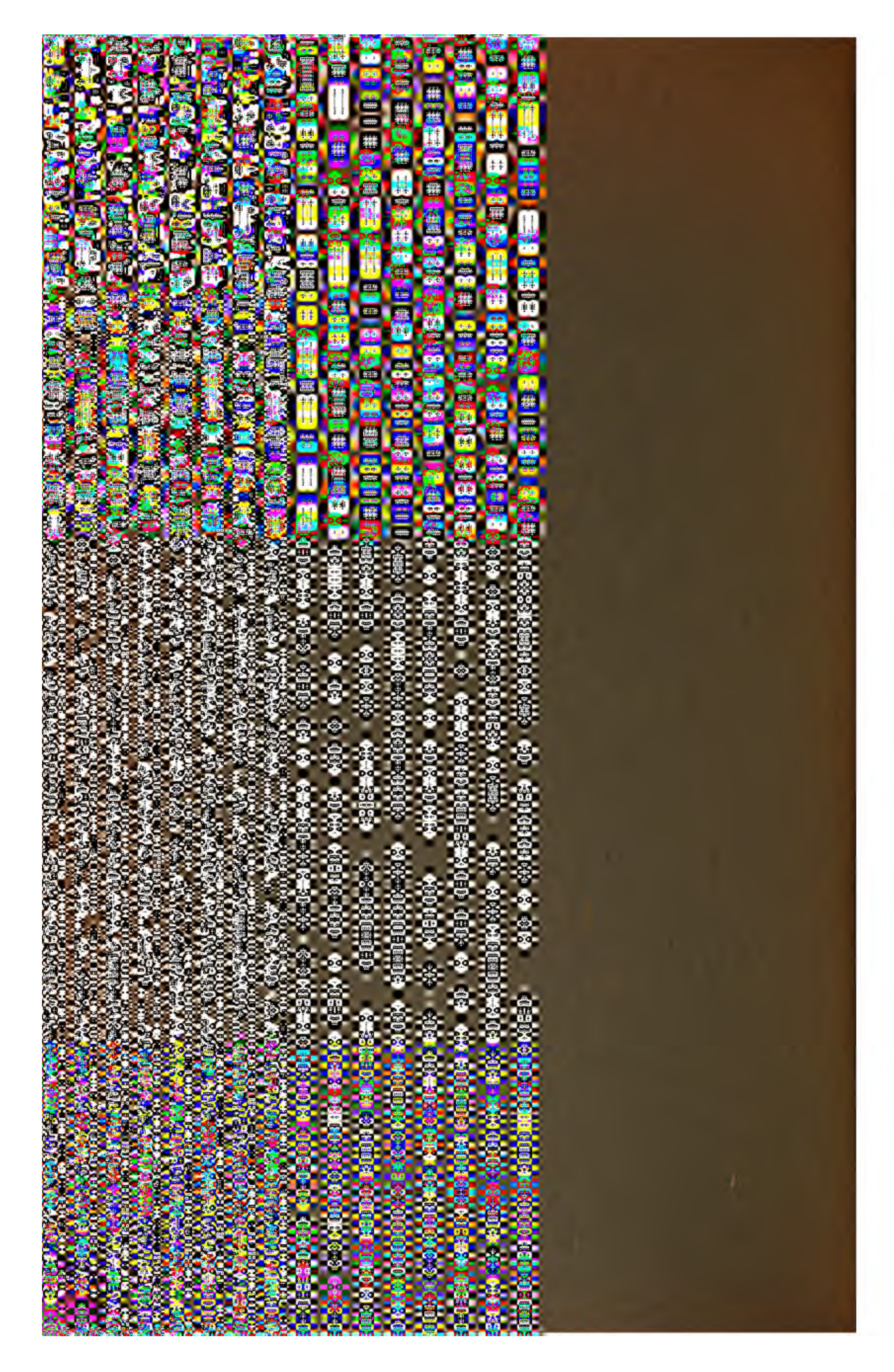
Verbesserungen zum ersten Bande.

Seite	99	Zeile	3	von	unten	lies	Bacchylides
»	100	»	9	»	»	»	pronuntiatur
»	109	»	1	»	oben	»	vor (st. wo)
»	109	»	3	»	»	»	*tágilih*
»	112	»	11	»	»	»	*Swanawic*
»	118	»	12	»	unten	»	*bemîþene*

» 568 Anm. 1. In seiner Habilitationsschrift *Das provenzalische Gespräch des Kaisers Hadrian mit dem klugen Kinde Epitus (L'Enfant sage).* Marburg a. L. 1906 S. 19, Anm. 1 hat Walther Suchier darauf aufmerksam gemacht, daß sich in Hs. fr. 116/4 der Pariser Nationalbibliothek f° 62 r° — 72 v° ein Bruchstück der Lamentations de Matheolus findet, das den Versen 225—706 des 4. Buches in van Hamels Ausgabe entspricht.

» 579 Zeile 12 streiche die Worte *bzw. zwei Blätter.*


DIEN.
SAUER.
SCHICHTE.
SCHAFT ZUR
AFT, KUNST
N.
LLMANN.



PRAGER
DEUTSCHE STUDIEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON KRAUS UND AUGUST SAUER.

ZEHNTES HEFT.

EICHENDORFFS LYRIK.

IHRE TECHNIK UND IHRE GESCHICHTE.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

EICHENDORFFS LYRIK.

IHRE TECHNIK UND IHRE GESCHICHTE.

VON

DR. JOSEF NADLER.

MIT UNTERSTÜTZUNG DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST UND LITERATUR IN BÖHMEN.



PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

WILHELM KOSCH

zugeeignet.

Inhalt.

I. TEIL.

ANALYSE.

I. Weg und Ziel.

> Es ist kaum schwerer über Musik zu schreiben wie über lyrische Poesie, wenn man wirklich etwas feststellen und nicht in etymologischem Becherspiel ein Unbestimmbares mit dem andern müßig und resultatlos vergleichen will.
>
> Hebbel.

Eine Reihe von Arbeiten in der letzten Zeit haben es ermöglicht tiefer in eine lyrische Individualität einzudringen und ihre Werke nach innern Gesichtspunkten an einander zu rücken. Eines geht aus allem klar hervor, daß in der Lyrik mehr als anderswo die Form in den Vordergrund zu stellen ist. Werners Buch [1]) hat das nicht genügend erkannt und ist deshalb um einen Teil seiner wohlverdienten Wirkung gekommen. Volkelt, Lipps, Geiger haben nun diese Forderung entschiedener ausgesprochen in vollem Einklange mit den theoretischen Äußerungen unserer bedeutendsten Lyriker. Goethe: [2]) *Den Stoff sieht Jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.* Und in den Noten zum west-östlichen Divan [3]):

---

1) Richard Maria Werner, Lyrik und Lyriker. Beiträge zur Ästhetik I. Hamburg u. Leipzig 1890.

2) Sprüche in Prosa Nr. 248.

3) Jubiläumsausgabe Bd. V, 212.

Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form. Den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum gehöre. Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Inhalt sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen. Und Novalis: [1]) *Es kommt alles auf die Weise an, auf die künstlerische Wählungs- und Verbindungskunst.* Die neuere Ästhetik hat das nun vielleicht zu schroff ausgesprochen; Volkelt: [2]) *Die Kunst besteht in der reinen Form. Einen Gegenstand künstlerisch betrachten, heißt: ihn als reine Form betrachten.... Die Kunst besteht in einer Entstofflichung der Gegenstände. Die Gestalten der Kunst leben nur in der Oberfläche, nur in dem, was unmittelbar anschaulich ist, nur in dem, was unmittelbar in die Sinne fällt.... Die Kunst geht auf in Oberfläche, Sinnenfälligkeit, Form.*

Diese Art der Betrachtung entspricht vor allem den wesentlichen Aufgaben der Literaturgeschichte. Dohrn [3]) formuliert diesen Zusammenhang folgendermaßen: *Überall ist es die Aufgabe des Schaffenden, ein inneres Erleben, ein Etwas, das dem Künstler zunächst ganz allein gehört, das in ihm webt und arbeitet, bildet und wirkt, irgendwie aus sich herauszustellen, daß es anderen erfaßbar werde. Dies nennen wir: es darstellen. Ein Ungehörtes wird 'hörbar', ein Ungesehenes 'sichtbar', ein Unausgesprochenes 'ausgesprochen': etwas, was bisher nur in einem Menschen existierte und deshalb in der*

[1]) bei Hesse, Fragmente 146.

[2]) Joh. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. München 1895. 8o.

[3]) Wolf Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Beiträge zur Ästhetik X. Hamburg und Leipzig 1907. S. 52.

geschichtlichen Wirklichkeit von Welt und Leben überhaupt keine Existenz hatte, bekommt ein Dasein. Erst durch die Gestaltung, die Form wird der Stoff und der Gehalt, den der Künstler in den Stoff eingefühlt hat, historisch, ein Objekt des Literarhistorikers.

Und so nun auch vor allem in der Lyrik. Was der Lyriker gibt, ist ein Leben, das in jeder Seele wohnt, sind Stimmungen und Gefühle, die rein menschlich jedem vertraut sind. Die Art der Darstellung, das Medium der Aussprache, die 'Deutung', die Beleuchtung, das macht sie individuell und das Gedicht zum Kunstwerk. Damit ist aber der Weg unserer Untersuchung nur im allgemeinen gezeichnet. So fest und sicher im allgemeinen die Anschauungen bezüglich der Bedeutung des Formalen, Technischen sind, so schwankend und widersprechend sind sie in der Abgrenzung des Begriffes Form. Scharf und befriedigend hat ihn vom Standpunkte des Ästhetikers Dohrn [1]) erfaßt. Wir kommen später darauf zurück.

Man sprach von jeher von einer äußern Form und verstand darunter den sprachlichen Ausdruck, Rhythmik und Metrik des Verses und der Strophe. Hier prägt sich allerdings eine Individualität deutlich aus. Aber sie kann es nicht voll und ungehindert. Die normalisierte Form unserer Sprache, die festen überlieferten metrischen Gesetze enthalten soviel Konventionelles, daß da nur starke Persönlichkeiten ihre Spuren zurücklassen können. Und dann ist Sprache und Vers eben ein äußeres Darstellungsmittel und läßt vermuten, daß diesem äußeren Gefüge innere Richtlinien zu Grunde liegen müssen, die jene äußeren bestimmen. So drängt alles darauf hin, dieser äußern Form eine innere, der äußern Technik eine innere gegenüber zu stellen, die Dohrn [2]) allerdings für die ästhetische Be-

[1]) a. a. O. 22 ff.

[2]) a. a. O. 45.

trachtung ablehnt. Dieser Unterschied ist in der Tat schon lange gemacht worden, nur war stets die Grenzlinie zwischen beiden verschwisterten Begriffen schwankend.

Minor[1]) und R. M. Meyer[2]) haben Entstehung und Entwicklung des Begriffes 'innere Form' in ihren wesentlichen Zügen festgestellt. Die Deutung, die man ihm gab, war so verschieden und wechselnd, daß sich das Gemeinsame nur in allgemeinen Umrissen herauslösen läßt. Man verstand darunter bald Literaturgattung, bald einfach negativ alles 'Nichtsprachliche', bald Konstruktion und Aufbau, bald das, was man bei Raumkünsten 'Stil' nennt. Am bedeutsamsten ist Körners Definition, einmal weil sie aus der lebhaften Diskussion mit Schiller hervorging, und dann weil sie das, was in den meisten Bestimmungen liegt, scharf formuliert und so die Brücke bildet zu den neuern Definitionen. Nachdem im Briefwechsel zwischen Schiller und Körner eingehende Erörterungen über Wesen der Form und ihr Verhältnis zum Begriffe der Schönheit vorausgegangen waren, definiert Körner den Begriff 'innere Form' als das Produkt der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters.[3]) Über 'Form' selbst hatte Schiller erklärt:[4]) *Alle Vorstellungen sind ein Mannichfaltiges oder Stoff; die Verbindungsweise dieses Mannichfaltigen ist seine Form.* In weiterer Ausführung seines Begriffes betont Körner nun:[5]) *Zur innern poetischen Form gehört, däucht mich, erstlich: Erscheinung des Stoffs unter einer bestimmten*

---

1) Minor, Euphorion 4, 205 ff.

2) Goethe-Jahrbuch 13, 229; 16, 190 f, dazu Scherer ebd. 6, 234.

3) Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Stuttgart o. J. III, 138.

4) a. a. O. 13.

5) a. a. O. 139.

Gestalt. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Objekt. Die Phantasie muß das Produkt des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird. Diese allgemeinen Bedingungen der Anschauung seien unabhängig von den Besonderheiten des Stoffes,[1]) und eben darin, daß die verbundenen Merkmale ('Form' überhaupt) unmittelbar in der Anschauung vorgelegt werden, erblickt Schiller das Wesen der Darstellung im Gegensatz zur Beschreibung.[2]) Dieser Auffassung des Begriffes kommt Poggel sehr nahe, von dem Minor ausführlich handelt. Jedenfalls läßt sich behaupten, daß der Begriff, soweit er spekulativ entwickelt wurde, vorzüglich die Elemente Einheit und Anschaulichkeit enthält.

Nachdem Uhland bereits genetische Erklärungen gegeben hatte, legt Werner diese Methode neuerdings seiner Bestimmung zu Grunde. Er gliedert den Entwicklungsprozeß folgendermaßen:

1. Erlebnis. 2. Empfängliche Stimmung. 3. Befruchtung. 4. Keim. 5. Inneres Wachstum. 6. Äußeres Wachstum.

Das Ergebnis des 'inneren Wachstums' ist wie bei Uhland die innere Form. Eine Reihe anderer Untersuchungen können wir übergehen.[3]) Eine eingehende Beleuchtung erfordert Geigers[4]) Entwicklung. Er stellt drei Begriffe fest: 1. inneres Bild und definiert es als eine psychische Einheit, einen im Gedächtnis aufbe-

---

[1]) a. a. O. 20.

[2]) a. a. O. 55.

[3]) So Die Arbeiten von Nef, Die Lyrik als besondere Dichtungsgattung. Züricher Dissertation 1898 und: Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig 1898, die seit Lipps, Geiger, Dohrn veraltet sind.

[4]) Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Halle 1905. S. 12. 89. 90.

wahrten Erlebniskomplex. 2. Urform: *Nur wenn zu einem innern Bild und der ihm innewohnenden Befähigung zum Ausdruck die produktive Stimmung hinzutritt, wird es Gegenstand eines Formprozesses; wir bezeichnen deshalb diese Vereinigung von psychischer Einheit und produktiver Stimmung als Urform.* 3. Innere Form: *Nur wo es dem Dichter gelingt, der in der Urform vorgebildeten Gestalt restlosen Ausdruck zu verschaffen, wird ein vollendetes Kunstwerk möglich sein: nur dann hat sein Gedicht 'innere Form'. Wir verstehn mithin unter diesem Begriff die vollständige Herausentwicklung des in der Urform Enthaltenen; sofern die potenzielle Urform vollständig aktuell geworden ist, sprechen wir einem Gedichte innere Form zu.* In dieser Form kann der Literarhistoriker den Begriff praktisch nicht verwerten. Und wozu bilden wir uns Begriffe und eine abgekürzte Zeichensprache, als um sie leicht zu handhaben? Einmal hat Geiger den Begriff ohne Rücksicht auf seine historische Geltung vollständig neu gebildet. Das ist das Unheil der philosophischen Terminologie, daß man die historischen Namen behält und die Begriffe, die ihnen zugrunde liegen fortwährend ändert und neu bildet. Und dann bringt Geiger in den Begriff ein Werturteil: und darum kann es dem Literarhistoriker doch erst in zweiter Linie zu tun sein. Dann stützt er sich auf die Reihenfolge eines psychischen Prozesses, auf die Herausbildung des Gedichtes in der Seele des Künstlers, die doch in ihrer Aufeinanderfolge sehr problematisch ist, wie Geiger selbst zugibt. Minor hat hierin den Standpunkt des Literarhistorikers entschieden vertreten.[1]) Und schließlich sind wir überhaupt höchst selten in der Lage, nach diesem Begriffe lyrische Produkte zu betrachten. Wohl macht sich der Dichter zu größeren Schöpfungen Notizen, sodaß wir meistens das Werk vom

[1]) Göttinger gelehrte Anzeigen 1892. S. 26; daselbst R. M. Meyer 445.

ersten primitiven Gedanken bis zur reifen Vollendung verfolgen können. Welcher Lyriker gibt uns aber diesen Prozeß für ein reizendes kleines sangbares Lied zu Protokolle? Werner und Geiger hatten es da leichter. Ihnen war es darum zu tun, einen allgemeinen psychischen Entwicklungsprozeß zu verfolgen, über den sich jeder Lyriker das eine oder andere mal Rechenschaft gibt; so standen ihnen aus dem weiten Bereiche unserer Lyrik Beispiele in Fülle zur Verfügung. Anders, wenn uns nicht die ganze Gattung, sondern eine lyrische Individualität Objekt ist. Selbst wenn wir bei Eichendorff fünf ja zehn Beispiele hätten, wo wir ein Gedicht vom Erlebnis durch alle Phasen der Entwicklung verfolgen könnten, was wäre das gegenüber den weit über 500 Gedichten! Wir müssen also den Begriff, soll er uns wirklich handlich sein, soll er uns etwas bezeichnen, was wir wirklich feststellen können, auf historischer Grundlage anders formulieren. Werner erklärt: [1])

> Ein dichterischer Keim erlangt dann innere Form, wenn ihn der Dichter mit Bewußtsein dichterisch zu gestalten beginnt, wenn der menschliche Anteil zurückgetreten ist. ... Innere Form erlangt ein Keim ... dann, wenn er sich von dem Boden loslöst, auf dem er gewachsen ist, wenn er dem Dichter als etwas selbständiges bewußt wird.

Das ist aber wieder keine Definition, sondern nur eine Umschreibung. Werner gibt nur die allgemeinen Bedingungen.

Zuletzt und am eingehendsten hat sich Dohrn mit der Frage beschäftigt und eine außerordentlich glückliche Lösung gegeben. Er stellt drei Paare korrelater Begriffe auf: Form-Gehalt; Form-Stoff; Form-Material. Der erste Paar geht den Ästhetiker an. Er betrachtet das Gedicht vom Standpunkte des Genießenden; für ihn ist es im Grunde nur ein apperzipierendes Moment, die 'vorästhetische Grundlage'; er sucht nachzuerleben,

---

[1]) a. a. O. 407.

was der Dichter erlebt hat, einen Gehalt in das Kunstwerk einzufühlen. Anders der Literarhistoriker. Er betrachtet das Gedicht vom Standpunkte des Schaffenden; ihm ist es das Resultat einer oft langen historischen Entwicklung, das Ergebnis künstlerischer Arbeit, die einen bestimmten Stoff in neuer individueller Gestaltung in die historische Entwicklung hineinstellt. In diesem Sinne ist die Formung, die Gestaltung des Stoffes das, was das dichterische Erlebnis historisch macht; das letzte Mittel dazu, das Organ es andern auszusprechen ist das Material, die Sprache in künstlerischer Form, die Sprachform. So decken sich die beiden Begriffe 'äußere und innere Form' in Übereinstimmung mit Poggel, Uhland, Körner mit dem zweiten und dritten Paare korrelater Begriffe: Form und Stoff; Form und Material. Wir stehn damit im Großen und Ganzen auf dem Boden der geschichtlichen Entwicklung des Begriffes, die wir eingehend dargelegt haben.

Es handelt sich noch darum das Gemeinsame all dieser Begriffsbestimmungen zusammenzufassen und die Grundlage für unsere Definition zu finden. Auszugehn haben wir von einem allgemeinen psychischen Gesetze. Lipps[1]) gibt es in folgender Form:

> In der Natur der Seele liegt die Tendenz, jedes Mannigfaltige, das ihr zumal gegeben ist, in eine Einheit oder in ein einheitliches Ganze zusammenzufassen, oder in einen einzigen Akt der Auffassungstätigkeit, der Aufmerksamkeit, der Apperzeption zusammenzuschließen. Dies Gesetz bezeichnen wir kurz als das Gesetz der Einheit.

Hierin haben wir die Wurzel unseres Begriffes zu suchen: Einheit. Diese Einheit erhält das Gedicht nicht erst durch die sprachliche und metrische Formgebung, sie ist das Erste und Wichtigste, und schon da, wenn jene beginnt. Wir erhalten darnach Teile,

[1]) Grundlegung der Ästhetik. I. Hamburg u. Leipzig 1905. S. 19.

ander und zum Gan-
den Bestimmungen
So auch Dohrn:[1])
ordnung von Teilen.
ner Anschaulichkeit
lemente ins Gemüt,
nen. Das geschieht,
durch Bilder und
dem Dichter mensch-
eschieht durch Ein-
der Stoff, die Stim-
bewußt. Beseelung,
icht eigentlich in die
nneren Form, Statio-
sprozesse der Einfüh-
örperung und Veran-
und Gefühlswelt. Sie
vermittels der Sprach-
t durch Kunstmittel,
s gab. Einheit, Ver-
ns Gemüt sind also
unabhängig von der
ltung erhält, die nicht
en, sondern an sich,
r liegen. Die äußere
tel für die Mitteilung.
, wenn er dem Dichter
ls Einheit anschaulich
minologie Dohrns die
tel, soweit sie nicht
ur sind. Es ist im
: *Innere Form ist die*
ch den Künstler, die
d alle Darstellung be-

stimmt.[1]) Das ungefähr will Uhland[2]) in einem hübschen Bilde sagen: *Das Bewußtsein des Dichters beruht in der Totalität seiner Auffassungen, in der Gedanke, Bild, Empfindung zusammenfallen, und so gleicht auch sein Ausdruck jenen Gewitterschlägen, in denen der Blitz leuchtet, der Donner hallt und die Wolke strömt.*

In welcher Reihenfolge sich der Prozeß dieser innern Formung vollzieht, ist uns gleichgültig; wir nehmen das vollendete Resultat und beschreiben es. Völlig bei Seite lassen müssen wir das Erlebnis als solches, das mit der Form nichts zu tun hat. Erst mit der Loslösung des Dichters vom Erlebnis, erst wenn sein Inneres ausgezittert hat, ist die innere Gestaltung vollendet und reif. Die romantische Ironie ist diese Forderung nach suveräner Beherrschung des Stoffes und in diesem Sinne verlangt Novalis: *Alles Poetische muß märchenhaft sein.*

Wenn aber nun Hebbel meint: *Das Wort finden heißt die Dinge selbst finden,* so ist damit unserer Darstellung ein gewichtiger Vorwurf gemacht. In der Tat, da das Gedicht auf das Wort angewiesen ist, ja das richtige Wort eben das ist, worauf sich die Nachempfindung des Kunstwerkes baut, darf man dann die wissenschaftliche Betrachtung eines lyrischen Produktes so ganz vom Worte trennen? Zudem vollendet sich die innere Form in der Seele des Dichters nicht völlig ohne Zusammenhang mit Wort und Vers. Poggel meint freilich, beim Dichter trete jeder Gedanke mit Bild, Rhythmus und Ton ins Bewußtsein. Die äußere Form entstehe zugleich mit der innern.[3])

Das ist nun in dieser Form entschieden übertrieben. Wie kann der Dichter, der mit der Gestaltung des

[1]) Goethe-Jahrbuch 6, 234.

[2]) W. L. Holland, Zu L. Uhlands Gedächtnis. Leipzig 1886. S. 24.

[3]) Minor a. a. O.

Stoffes, mit dem Abwägen der Relationen unter einander und zum Ganzen, mit der Prägung der Bilder in Anspruch genommen ist, auch noch zugleich Vers und Sprache bis ins Einzelne ausführen! Werner gibt dazu eine Menge Beispiele, wo lediglich die äußere Form mühsam umgestaltet wird, ohne daß sich die innere ändert. Das sprachliche und metrische Bild klingt nur im allgemeinen mit. Wir haben genug erste Entwürfe lyrischer Gedichte in Prosa. Ja Lenau[1]) erwog sogar:

> Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, bloß neben einander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung, z. B. Abend, — grüne Wiese, — zerstreute Weidenbäume, — Unkenruf im Sumpfe, — grauer Himmel, — es regt sich kein Lüftchen, — immer tieferes Dunkel, — ein verlorener Freund, — tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation.

Überraschend Stimmung und Technik in Eichendorffs 'Zwielicht' P. 90. Hier sind alle Elemente der inneren Form beisammen, ohne Vers, ohne künstlerische Formung des sprachlichen Ausdrucks. Gerade das scheint auch Eichendorffs Arbeitsweise gewesen zu sein.[2]) Im Berliner Nachlaßmanuskript 28a findet sich ein Prosaentwurf:[3]) *Über den Wald hinter den Blitzen rot hab' ich dich* (die Poesie) *auf dem Weg verloren, deine Stimme kommt noch manchmal durch's Waldesrauschen her*... Desgleichen zu: *Aus ist dein Urlaub* Bl. 35a u. Bl. 146. *Dort auf den stillen Gängen / schläft verzaubert — Nacht — / Geh still vorüber, / daß sie nicht erwacht.* Wir geben zu, daß erst die Darstellung des sprachlichen und metrischen Kunstgehaltes das Bild vervollständigt. Nur fassen wir die innere

---

1) An Emilie v. Reinbeck. 3. Juni 1832.

2) Fr. Castelle, Ungedruckte Dichtungen Eichendorffs. Münster 1906. S. 25.

3) Nach Uhlendorff.

Form als das Primitivere, Ursprünglichere, Bedeutungsvollere auf mit Goethe und Novalis, als die eigentliche Trägerin künstlerischer Individualität, und für den Genießenden als die eigentliche 'vorästhetische Grundlage'. Ferner ist doch wohl die innere Form bestimmend für die äußere. Der Gedanke, die Vorstellung prägt doch das Wort, der rhythmische Verlauf der Vorstellungen und Gefühle den äußeren Rhythmus, Vers und Strophe, nicht umgekehrt. Die äußere Form ist doch nur das Mittel um die innere latent zu machen. Und schließlich kennt gerade die Lyrik Kunstmittel, die weder sprachlicher noch metrischer Natur sind, Kunstmittel, die gerade im Verschweigen bestehen, so Heines ergreifendes Gedicht: '*Es war ein alter König* . . .' [1]) Die innere Form ist also unabhängig genug um für sich betrachtet zu werden, ohne daß wir deswegen die äußere beiseite schieben möchten.[2]) Der literarhistorischen Betrachtung muß es sich darum handeln, dort tiefer zu schürfen, wo historische Beziehungen zu finden sind; Vergleichspunkte zu suchen, um den Bahnen nachgehen zu können, die Literaturströmungen und starke Persönlichkeiten gegangen sind. Darnach haben wir die Betrachtungsweisen zu richten. Platen wird vielleicht anders zu betrachten sein als Eichendorff. Unsere Begriffsbestimmungen müssen vor allem praktisch verwendbar sein. Soweit über den Weg.[3])

[1]) Neuer Frühling. Werke hsg. v. Elster. I, 215.

[2]) Loeben, Guido. Mannheim 1808. S. 196: *Man hat mir immer gesagt, daß die Sprache das Element des Dichters sei und ich bin mir doch oft recht poetisch vorgekommen, wenn ich gerade sprachlos war.*

[3]) Gustav Meyer, Essays und Studien. Berlin 1883. S. 209: *Die Vergleichung mit den Vorgängern kann sich auf die Stoffe beziehen oder auf die Form oder auf Beides zugleich. Wie die harmonische Durchdringung beider das Kunstwerk ausmacht, so stehen auch Untersuchungen der letzten Art am höchsten und abschließendsten da. Woher der Dichter einen Stoff genommen hat, das ist recht interessant zu wissen . . . Das Wesentlichste ist, was er aus dem Stoffe gemacht hat, welchen Fortschritt seine Behandlung gegenüber der seiner Vorgänger aufweist.*

Die Entwicklung von Eichendorffs Lyrik soll nach dem Gesichtspunkte betrachtet werden, der seine Individualität und die Kräfte, die sie groß machten, am deutlichsten widergibt, von der inneren Form seiner Lyrik aus. Freilich wäre es am ergebnisreichsten, der Entwicklung dieser inneren Form in jedem einzelnen Falle nachzugehn. Aber uns mangelt eben jedes Material, wie eingehende Tagebuchaufzeichnungen — Eichendorffs Tagebuch ist für diese Zwecke bedeutungslos,[1]) reicht auch gerade in seine wichtigsten und reifsten Perioden nicht hinauf — Skizzen und Briefe, wie sie für Goethe, Uhland, Hebbel so reich vorliegen. Eichendorff hatte überhaupt einen Widerwillen sich über seine Dichtungen zu äußern, war zu naiv und ursprünglich um viel darüber zu reflektieren. Wir können daher nur das Resultat dieses innern Prozesses zugrunde legen, die vollendete innere Form. Denn auch aus Umarbeitungen lassen sich wenig Rückschlüsse machen, da keines seiner Gedichte, abgesehen von wenigen Produkten der frühesten Zeit, eine stärkere Umarbeitung erfuhr, die sich auch auf die innere Form erstreckt hätte. Es sind lediglich Änderungen und Glättungen des Verses und auch das nur in sehr beschränktem Umfange, gegenüber Keller z. B. mit weit über 2000 Lesarten zu seinen lyrischen Gedichten.

Wir haben daher in einem ersten großen Abschnitte eine eingehende Analyse nach dieser Richtung hin zu geben, um sie dann in einem zweiten literarhistorischen Teile einheitlich zusammenzufassen, wo es nötig ist, stoffliche Vergleiche heranzuziehn und auf Grund dessen die Genesis seiner Lyrik im Zusammenhange darzustellen und die Nerven aufzudecken, durch

---

[1]) Wilhelm Kosch gestattete mir in einen großen Teil der Jugendtagebücher Einblick. Für die Partien, die ich nicht gesehen, liegt meinem Urteile eine briefliche Mitteilung von ihm zugrunde.

die sie mit dem Leben der Romantik, mit Vergangenheit und Gegenwart zusammenhing. Nach unserer Definition sind es im wesentlichen Formgefühle, durch die das Kunstwerk für den Dichter in die Erscheinung tritt. Dem gegenüber stehen die Elementargefühle, die Bedeutung der einzelnen Farbe, des Tones für Eichendorffs Sinnesleben, für seine Kunst. Wir haben die wichtige Arbeit zu leisten, die Art und Weise darzustellen, wie sich der Dichter die Außenwelt aneignet, die Grundlagen für Stimmung und Einfühlung. Die Gefühle können rein subjektiv ausgesprochen sein, sie können aber auch durch Darstellungsmittel anschaulich werden; solche sind einerseits das Naturbild, andrerseits ein äußeres Geschehen, wie es das Volkslied liebt. Das kann so weit gehen, daß jeder subjektive Klang fehlt; beide Darstellungsmittel können aber auch im selben Gedicht neben einander angewendet sein. Der Bedeutung, die dadurch die Situation erhält, widmen wir ein eigenes Kapitel. So baut sich die Einheit des Gedichtes auf; wir haben ihre Bedingungen und Mittel zu untersuchen und darzustellen und widmen wiederum der bedeutsamsten dieser Einheiten, dem lyrischen Rhythmus, ein eigenes Kapitel. So ergeben sich: II. Elementargefühle. III. Die Situation, ihr Aufbau, ihre Modifikation, 'Stilisierung' durch den Dichter. IV. Subjekt und Situation: Die Art und Weise, wie sich der Dichter in sie einfühlt, sie belebt und beseelt, sie ins Gemüt auflöst. V. Stimmung und Situation: Die Situation als Darstellungsmittel der Stimmung, als Mittel sie anschaulich zu machen, ihre Stellung und Bedeutung in der Einheit. VI. Stimmung und Handlung, als Darstellungsmittel, sowie als Ergänzung die Art der rein subjektiven Darstellung. VII. Lyrischer Rhythmus, das bedeutendste Moment der Einheit, der rhythmische Verlauf der lyrischen 'Handlung'. Damit haben wir die Höhe des Kunstwerkes erreicht. Wir

gehen also von außen nach innen, vom Primitivsten, Einfachsten, aus den Tiefen sinnlichen Empfindens und Aufnehmens bis empor zur Höhe des Kunstwerkes, von der aus sich das Ganze überblicken läßt. Daran schließt sich als zweiter Hauptteil die Synthese, die Darstellung der Gesamtentwicklung. Den Schwerpunkt legen wir auf diesen zweiten Teil; um seinetwillen ist der erste da.

Wir suchen bis ins Kleinste die Chronologie festzuhalten, was unumgänglich notwendig ist, um das leise Fortschreiten der Kunst in den einzelnen Gedichten heraushören zu können. Die Grundlage bildet im allgemeinen das Jahr des Erscheinens des einzelnen Gedichtes und — soweit es Hermann von Eichendorff in den Werken angibt — das Entstehungsjahr, mit den sichern Korrekturen. Für die Zeit bis 1813 folgen wir Pissin[1]) (P.). Von 1813 an zitieren wir der Bequemlichkeit halber nach der Ausgabe von Brümmer bei Reclam (R.).

---

[1]) R. Pissin, Jos. u. W. v. Eichendorffs Jugendgedichte. Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten hsg. v. Fedor v. Zobeltitz. Nr. 9. Berlin o. J.

II. Elementargefühle.

> Die äußern Erscheinungen verhalten sich zu den inneren wie die perspektivischen Veränderungen zu der Grundgestalt. Novalis.

Wenn wir zunächst den Empfindungsgehalt der Eichendorffschen Lyrik zu analysieren suchen, so soll damit ihr hoher Wert für das Verständnis der Individualität und seiner Schöpfungen betont und zugleich der Versuch gemacht werden auch dieses Gebiet der literarhistorischen Vergleichung nutzbar zu machen. Die Berechtigung dieses Teiles unserer Untersuchung im Ganzen ergibt sich unmittelbar aus der Bedeutung, die den Sinnesqualitäten für die Einfühlung zukommt. In diesem Sinne gehört ihre künstlerische Wertung unbedingt zur innern Form. Zugleich sind sie aber auch rein literarhistorisch genommen von hoher Bedeutung. *Schauen ist das erste und letzte Wort der Kunst und Ästhetik.*[1]) Jeder Dichter hört und sieht anders. Der eine sieht reine Farben, der andere nur Licht. Dem einen zerfließt das Weltbild in Nebel, Streifen, Schatten, dem andern schließt es sich zu Linien, Flächen, Formen zusammen, und was dem einen Klang ist, empfindet der andere als Farbe. Soweit ist die Individualität maßgebend. Zweifellos steht aber der Dichter mit seinem Sinnesleben auch unter dem Einflusse seiner Zeit, seiner literarischen Ausbildung,

[1]) Joh. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. 92.

seiner Heimat, seines Stammes. Wir lernen sehen und hören. Woran die eine Zeit ahnungslos vorübergeht, das glänzt und leuchtet, klingt und tönt der andern. Literarische Richtungen haben ganz neue Stimmungen in die Außenwelt eingefühlt und damit ihren Empfindungen eine ganz neue Richtung gegeben, Farben und Klänge entdeckt, die nur sie sahen und hörten. Tieck und diejenigen, die ihm hierin folgten, sind ein Beispiel für viele, und Eichendorff stand in seiner Jugend unter den Einflüssen dieses speziell romantischen Empfindens. Damit sind wir zu einer neuen Möglichkeit der literarhistorischen Verwertung gekommen. Wie der Einfluß der Literaturströmungen wechselt, so wechseln auch die Sinnesqualitäten, ihre Bevorzugung und Wertung im Schaffen desselben Dichters. Eichendorff hört und sieht in seiner Jugend anders als im Alter, und zumal um die bedeutungsvolle Wende in seinem Schaffen, als das Volkslied mit seinen stillen Wundern in seinen Bannkreis trat, vollzog sich in seinem Empfindungsleben eine ungeheure Umwandlung.

Um Mißverständnissen vorzubeugen betonen wir, daß zwar 'Empfindung' zunächst den Empfindungsvorgang bedeutet; wir gebrauchen den Begriff etwas übertragen für Empfindungsinhalt, für Bewußtseinsbild, der Kürze halber und weil ein andrer Ausdruck fehlt. Novalis hat die Bedeutung der optischen Empfindungen in den Satz zusammengefaßt: *Mit dem Auge scheint das Gefühl in einem besonderen Verhältnis.* Das bestätigt bei Eichendorff die Bedeutung dieser Sinnesqualitäten für das ganze Gefühlsleben. Wir können aus der Masse der Belege nur die bedeutsamsten hervorheben und zwar unterziehen wir nur diejenigen Fälle einer genaueren Analyse, die individuelles Gepräge tragen.

Ein Beweis für die außerordentliche Betonung des Farbenempfindens bei Eichendorff ist die häufige Los-

lösung der Farbe von Form und Gestalt. Sie gewinnt Selbständigkeit, der Sehprozeß ist überwiegend.

Durchs heitre Blaue 1808, Pissin 6. in's Grün P. 6. Von des Grüns Gestaden P. 8. O! sel'ge Zeit der vor'gen Himmelsbläue P. 9. Eine analoge Bildung ist: aus der Grüne P. 16. durch die Grüne P. 33. blaue Weiten P. 10 (die Raumempfindung ist nur durch die Farbe näher bestimmt; sie ist die eigentliche Trägerin der Raumvorstellung). grüne Weiten P. 4. Dieser Farben heimlich Breiten P. 11. schaurig Grün P. 15. ins Blaue, Reine P. 17. Die blauen, unendlichen Weiten P. 18. im Grünen P. 25. in's Blaue P. 22. Ihrer Augen Bläue P. 27. in's Blaue P. 102. der goldnen Ferne P. 7. blauer Mittag P. 8. der Frühling will sich bläuen P. 16. Aus dem stillen Grunde graute wunderbar die Stadt herauf 1834, R. 220. Ich sah verfallen grauen das hohe Königshaus 1837, R. 315.

Die Hauptmasse der Beispiele fällt in das eine Jahr 1808; dieselbe Beobachtung wird sich wiederholen. Stellten sich obige Beispiele als Extreme dar, so äußert sich im folgenden das Bestreben, durch Komposition zweier oder mehrerer Farben die einzelne Empfindung durch den Kontrast zu heben und durch die Komposition ein neues Gesamtbild zu geben. Beliebt ist besonders in der Jugend die Gegenüberstellung blau-grün.

Du blauer Fluß, an dessen grünem Strande 1808, P. 22. zög' gerne mit in's Grün, wollt' mit in's Blaue blühn P. 22. Wenn die blauen Lüfte wehen... und im Grünen Amor zielt P. 25. Nun wußt' er, was er weinte allein auf grüner Au, was dieser Frühling meinte, die Luft so lind und blau P. 51. Grün war die Weide, der Himmel blau 1811, P. 95. — An Tiecks Art erinnert die Gegenüberstellung grün-gold, die dieser bis zum Überdruß betont: ich reise übers grüne Land . . hab' um den Hals ein gülden Band 1811, P. 90. Verweinten Blicken grünet die Au, goldene Brücken schlägt er durch's Blau P. 95. goldne Vöglein in den grünen Zweigen 1808, P. 5. In goldner Morgenstunde... der grüne Wald 1812, P. 112. grüne Matten... goldne Träume 1835, R. 252.

So überragend wie bei Tieck sind diese Kontraste bei Eichendorff nicht; sie verteilen sich auch nur auf

die Jahre 1808—1811. Tieck gibt eigentliche Farbenkompositionen, die mit feinem Blick am Naturbilde gesehen sind, Eichendorff nur Kontraste; daß er sie oft nur in der Phantasie sieht, erweist sie deutlich als literarische Manier. Eine ganze Fülle von Kontrastwirkungen mit dem unvermeidlichen Karfunkel: *Nicht noch raube aus den Locken, Von dem Busen, weißen Armen Die Karfunkel, Gold, Rubinen, Edler Steine Zaubergarten, Welcher süße Nächte träumet Von dem Abendrot der Wangen, Von der Augen Dunkelheiten, Von des Liebesmunds Korallen.* 1808, P. 53. Und: *Edelstein, Rubin, Smaragden, Nicht noch lös' ich euch vom Leibe, Von den Locken, weißen Armen* 1808, P. 52. Diese Art der Empfindung folgt fast wörtlich einer Manier Tiecks, die sich durch zahlreiche Beispiele belegen läßt.[1]) Dagegen ist eine andere Eigenart des Meisters, die feine Abtönung und Abstufung der Farben, fast spurlos an Eichendorff vorüber gegangen.

Das grüne Dunkel 1808, P. 6. Dunkelgrüner Wald P. 18. grüne Nacht P. 30. bläuliche Streifen 1811, P. 93. Hellblaue Zeiten 1814, R. 246. lichtgrüner Plan 1834(?), R. 252. Himmelblaue Augen 1839, R. 297.

Das sind die einzigen, völlig bedeutungslosen Beispiele. Ausgeprägter ist eine Eigenart Tiecks, die Farbe in Bewegung zu zeigen, das Flimmernde, Ungewisse. Anklänge daran liegen in der Art, wie Eichendorff die Farbe des Äthers in die Winde einfühlt.[2])

Der Lüfte blaue Welle 1808, P. 17. Südwinde spielen blau P. 5. blaue Winde P. 22. Morgenrot sah ich unsterblich quellen P. 22. — Völlig Tiecks Empfindung geben Auffassungen wieder wie: dunkelleuchtend irre schweifen 1808, P. 43. durch grünende Wipfel schießt güldener Strahl 1809, P. 63. goldnes Gewimmel 1811, P. 94. (Bemerkenswert ist

[1]) Walter Steinert, Das Farbenempfinden L. Tiecks. Bonner Dissert. 1907.

[2]) *Der Wechsel der Farben im Winde.* A. v. Arnim, Hollins Liebeleben. hsg. von Minor. 29.

die spätere Änderung in schwankende Wipfel, wodurch zwar der Eindruck des Bewegten, Flirrenden erhöht, aber das Farbenspiel verwischt wurde.) — Es funkelt das Blau durch die Bäume 1814, R. 156. Im Meer, das rosig brennt 1828. R. 309. Durchs ungewisse Blau 1837, R. 206. Der Abend streut rosige Flocken R. 272. goldne Sterne, schon funkelnd durch des dunkeln Waldes Rauschen 1808, P. 54. In der Fern liegt jetzt mein Leben, Breitend sich wie grüne Träume, Schimmert stets so seltsam lockend durch die alten dunklen Bäume 1808, P. 42.

Wir werden diese Fäden später wieder aufzunehmen haben, wenn wir Eichendorffs Einfühlung und Naturbeseelung darstellen. Schon aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich die Tatsache, daß das Jahr 1808 in seinem Farbenempfinden die wichtigste Stelle einnimmt. Er sieht das Weltbild in dieser Zeit vorwiegend in Farben. Dann bricht diese Art des Empfindens plötzlich ab. Alle Farben rinnen immer mehr in die beiden großen Gegensätze Nacht und Licht zusammen. Eichendorffs Empfinden reagiert nunmehr hauptsächlich auf Lichtreize. Das findet sich nun zwar schon in der Frühzeit, aber einmal nicht in diesem Umfange, und dann ist es hauptsächlich Licht in Verbindung mit der Farbe, der Glanz der Farbe, der seine Empfindungen und Vorstellungen bestimmt.

grüne Scheine 1808, P. 13. funkelnd Bläue P. 15. Zum dunkelhellen wundersam grünen Ort P. 49. Hell die gold'nen Zinnen glühen 1812, P. 120.

Von diesem Standpunkte aus sind es gewissermaßen Übergangsprodukte. Einen solchen Übergang zum reinen Lichtempfinden bildet noch ein Stadium. Es ist das Bestreben Eichendorffs die Farben in die allgemeinen Begriffe 'farbig' und 'bunt' zusammenzufassen und so an Stelle der Mannigfaltigkeit die Einheit zu setzen.

Durchs farbige Land 1808, P. 18. 36. Der farbige Morgen P. 19. im bunten Scheine P. 22. in dem bun-

ten Waldesgarten P. 42. Die bunten Tage 1809, P. 57 (neben den blauen Tagen des Jahres 1808). das bunte Ziehen 1812, P. 108. bunte Lust P. 110 (früher: grüne Lust). Selt'ne Farben irrend schweifen P. 123. Wie ein farb'ger Blumenstreifen 1816, R. 312. farb'ger Rauch 1826, R. 229. irrend farb'ge Lichter schweifen 1828, R. 309.

Auch der Mangel an Anschaulichkeit zeichnet dieses Empfinden als Übergangserscheinung. Über diese Vorstufen hinweg nun entwickelt sich das Lichtempfinden seit 1808 rasch zum Hauptbestande seines Sinneslebens. Nacht und Licht sind die beiden Extreme, zwischen denen sich nunmehr die neue Wertung der Reize vollzieht. Die lyrischen Partien des Julian 1853 und des Lucius 1857 zeigen diesen Charakterzug fast zur Manier entwickelt, so daß kein Zweifel bleibt über die aufsteigende Richtung der Linie von der Farbe zum Licht. Wie beim Farbenempfinden so erhebt Eichendorff auch die Lichtempfindung bis zur Selbständigkeit, zur räumlichen Geltung.

Bedeckt mit Mondesglanze 1833, R. 192. Bei ihrem Schein die stille Nacht gleich wie ein Dom sich weitet, wo unsichtbare Hände baun R. 72. Nun jeden Morgenschimmer steig' ich ins Blütenmeer' 1837, R. 116 (hier fast zur Selbständigkeit eines Zeitbegriffes erhoben). Mit Mondschein bedecket R. 255. Und die Nacht, sie deckt mich zu 1843, R. 44. Sonnenglanz lag überm Garten 1850, R. 181.

In direkten Kontrast treten die beiden Extreme des Empfindens nur selten. Eine Vermehrung, Verstärkung erfährt diese Sinnesqualität oft dadurch, daß andere niedere Empfindungen, meist warm und kühl, mitklingen:

auf sonn'gen Matten 1812, P. 105. auf vielsonn'gen Wiesen P. 124. auf sonnigen Hügeln 1818, R. 258. . . . siehst oben du funkeln als Sterne nun kühl R. 259. Die Täler sonnig sich klüften 1837, R. 210 (wo zugleich Raumempfindungen — tief, weit — mitspielen). Die Täler schimmern schwül' R. 238. bei kühlem Mondenblick R. 212. Über den sonnigen Landen 1839, R. 184.

All das lag mehr außerhalb der großen Bahn, die Eichendorffs Naturauffassung und seine Kunst überhaupt durchschritt, nämlich eine ansteigende tiefere Beseelung und intensivere Einfühlung von Bewegungsempfindungen in das Naturbild. In dieser Richtung nun liegt das Bestreben auch in das Lichtempfinden Bewegung einzufühlen, sie im Dienste der Einheit innerhalb des Ganzen zu vertiefen und zu stärkerer Wirkung zu bringen. Diese Einfühlung von Bewegungsempfindungen gestaltet sich hier entsprechend der vollkommeneren Weiterentwicklung viel umfangreicher und mannigfaltiger als bei den Farbenempfindungen der Frühzeit.

Webet heimlich, schillert Strahlen 1811, P. 99. — Die breite, unruhige, flimmernde Mittags- und Sommerglut, die Tieck ein fremdes Element war, verstand Eichendorff ausgezeichnet zu fühlen und wiederzugeben. Hier klingt zugleich die niedere Sinnesqualität 'schwül' mit. — Sonnenschein draußen schweifen P. 93. — Reine Lichtwirkungen des bewegten Sonnenscheins sind: schimmernd Land und Ström' und Auen 1812, P. 123. Die Sonne blinkt P. 126. Nachleuchten uns und funkeln 1813, R. 150. Der Mond scheint durch Bäume 1814, R. 247. Das gibt so leuchtend Strahlen in Blumen rings und Zweigen 1837, R. 285. Da blitzten Frühlingslichter durch die Wipfel 1839, R. 118. (Beispiele, wie Eichendorff dieses Lichterspiel in den schwankenden Baumästen mit Vorliebe sah, analog wie bei den Farben und Klängen.) — Wie glänzet das Feld, die Täler voll Schimmer 1816, R. 230. Durch das Zwielicht schweifen R. 231. (In 'Zwielicht' liegt ja das unruhige Ringen zwischen verlöschendem Licht und wachsendem Dunkel.) — Im schwanken Dämmerschein R. 231. Überm Spiegel trunkner Wellen R. 312. (All diesen Empfindungen lag die Auffassung des Lichtes als Strahlen zugrunde.) — Licht als bewegtes Ganzes beherrscht im folgenden die Empfindung: In der Mondnacht linde Wellen 1817, R. 61. Die Erde aufschimmernd im Frühlingsdämmern 1818, R. 193. — Intensivere Bewegung atmen folgende Beispiele, zugleich ein Beweis für die Mannigfaltigkeit der Bewegungsmöglichkeiten: Ein Himmelsstrahl fällt schweifend auf die Wand R. 108. Bleich schon

fallen Abendlichter 1814, R. 157. Wenn tief das Tal auffunkelt durch die Bäume. 1824, R. 93. Welch Glanz hat mich umflogen 1825, R. 168. Wo Silber auf Zweigen und Büschen rinnt 1833, R. 192. Die Felder schimmern 1832, R. 248. In heimlich dämmernder Pracht 1834, R. 60. Aus schimmernden Büschen R. 61 (wo doch eine Farbenqualität — 'grün' — näher läge). Schon funkelt das Feld wie geschliffen R. 69. Die Mondesschimmer fliegen 1837, R. 55 (Bewegung in doppeltem Sinne: 'schimmern', eine schwingende, und eine fortschreitende Bewegung). Es schweift der Sonnenschein R. 80. Die Lichter des Frühlings schienen hold spielend durchs grüne Gezelt R. 170 (Eine an Tieck gemahnende fein empfundene Mischung von Licht und Farbeneffekten). Spielt der Abendschein R. 192. Beim irren Mondesglanz R. 336. Da blitzten Frühlingslichter durch die Wipfel 1839, R. 118. Wenn draußen streift der Sonnenschein 1841, R. 195. Herauf durch die Wälder spiegelt' die See R. 117.

Also eine ganze Reihe der feinsten Nüanzen in der Bewegung des Lichtes, oft genug mit Nebenempfindungen verknüpft, weit reicher abgetönt als die entsprechende Entfaltung des Farbensinnes. Diese ganze Art des Empfindens hat zum Teil ihre Voraussetzung in der Auflösung des Lichtes in Strahlen, Funken:

Nun rannen tausend Strahlen golden nieder 1808, P. 30. Es stäubt der Strom geheimnisvolle Funken P. 20. Das Nordlicht schräge leuchtend 1812, P. 109. In Morgenblitzen 1814, R. 136. Nach des Himmels süßen Strahlen greifen 1816, R. 231. Die Ströme nur... sie blicken manchmal silbern auf 1817, R. 60. Sieh, schon ist die Sonn gesunken . . . und zerspringt in tausend Funken an den Felsen rings und Bäumen 1837, R. 212. Eh' noch die Sonn' versunken: gehn durch die goldnen Funken . . . R. 285. Die Sonne, Funken sprühend, im Versinken 1840, R. 295. Wann von blitzenden Funken sprühn Täler und Quell 1854, R. 227.

Nach dieser Seite hin überwiegt also das Bestreben Eichendorffs nach Mannigfaltigkeit und Bewegung über die Tendenz zusammenzufassen und zu vereinheitlichen. Diese Tendenz kommt auch fast nur zur Geltung in der Beziehung des Lichtes zur Landschaft. Eichendorff

empfindet das Licht nicht so sehr an sich als lustvoll, sondern insofern es die Landschaft beleuchtet, zusammenfaßt. In diesen Fällen ist dann auch nicht selten der Ausgangspunkt des Lichtes als letzte Einheit gegeben.

Wird erst die Sonne auf die Berge steigen, gewaltig Licht in alle Lande blühen 1808, P. 6. In der Stille goldner Nächte mildes Glänzen gern entfaltend P. 53. Von Bergeshöhen Abendstrahlen fließen P. 53. Da die Welt von treuem Lieben schön mir überglänzet war 1811, P. 95. Die Gegend glänzet heiter P. 96. Der lichte Morgen scheint 1812, P. 111 (früher war der Morgen rot, farbig). Da der Morgen herrlich schiene P. 122. Über die beglänzten Gipfel 1817, R. 61. In den lichten Räumen 1818, R. 261. (Gegenüber den 'goldenen' und 'blauen' Weiten der Frühzeit.[1]) Das Kornfeld und die Wälder weit rauschten im Sonntagsglanze 1836, R. 340. Die Berg' im Mondesschimmer 1834, R. 58. Über den mondbeglänzten Ländern 1849, R. 189. Als ich erwacht, da schimmert Der Mond vom Waldesrand, Im falben Scheine flimmert Um mich ein fremdes Land (aus den dreissiger Jahren), R. 241.

Aus äußern Gründen fügen wir noch einige Belege an für diesen auffallenden Wandel Farbe zu Licht in Eichendorffs Sinnesleben.

Sturm, der trübe weht 1822, R. 270. So trübe weht der Wind 1837, R. 239. (Das halte man zusammen mit den 'blauen' Winden der Frühzeit. Als Beispiel für die tausend Möglichkeiten des Empfindens ein Vers von Dauthendey 'Weinrot brennen Gewitterwinde'.) — Wie sprühet der Morgenwind 1814, R. 156. Es dunkelt schon die Luft 1837, R. 239 (früher 'blaue' Luft). — Während in der Frühzeit die Augen blau waren, sind sie jetzt hell und licht: Deiner Augen lichte Sterne 1812. P. 102. Des Weibes süßer Augenschein P. 110. Sind die Augen wie zwei Kerzen P. 122. Deine Augen helle P. 126. lichte Augen 1831, R. 45.

Eines hat sich aus all dem klar ergeben. Die Verwertung und Deutung der optischen Empfindungen

---

[1]) Früher *hellblaue* Zeiten; jetzt: *Es hellen sich die Zeiten* 1821, R. 88.

ist sich völlig gleich geblieben. Eichendorff empfindet Farbe und Licht räumlich, bewegt, abgetönt, freilich bei den Lichtempfindungen alles mannigfaltiger, in feineren Abstufungen, weil sie in seiner Entwicklung später einsetzen und daher dem Gipfel näher liegen. Geändert hat sich die innere Empfänglichkeit. Bis Ende 1808 ist es die Farbe, die in der Hauptsache die Außenwelt dem Dichter vermittelt. Dann tritt rasch und entschieden — der Wandel macht sich teilweise noch 1808 bemerkbar — das Licht an die Stelle der Farbe, freilich nicht ohne daß beide Arten des Empfindens in einander greifen. Aber wo Eichendorff nach 1808 Farben sieht, dort kann er sie kaum umgehen, dort sieht sie jeder, während die Vermittlung von Außenwelt und Innenwelt das Licht übernimmt. Es wird ihm geradezu zur Weltseele, zum belebenden Prinzip. *Und die Welt voll Glanz und Licht* 1809, P. 67. *Und die Kreaturen trinken dürstend alle wieder Licht* 1814, R. 136. *Mit Wonneschauern naht das Licht der Welt* 1824, R. 93. *O fromme Vöglein, ihr und ich, wir warten aufs frohe Licht, da ist uns vor Verlangen bei stiller Nacht erwacht so sehnend Singen* 1837, R. 286. Die Erklärung, die innern Bedingungen für diesen Entwicklungsprozeß in Eichendorffs Sinnesleben sind nicht schwer zu geben. Sie liegen in der Richtung der Vereinfachung, Vereinheitlichung des Naturbildes, die er immer entschiedener anstrebte und immer glücklicher erreichte. Wir werden diesen Charakterzug in seiner Entwicklung auf jeder der folgenden Seiten erhärten können. Der Farbe wohnt zweifellos etwas Mannigfaltiges, Zerstreuendes inne, das zur Kontrastierung und Überbietung treibt, gegenüber dem Bindenden, Sammelnden, Einheitlichen des Lichtes.[1]) Eichendorff läßt

[1]) Vgl. Schillers Distichon: *Licht und Farbe. Wohne du ewiglich Eins, dort bei dem ewiglich Einen! Farbe, du wechselnde komm freundlich zum Menschen herab!* Ähnlich A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, hsg. v. Minor Heilbronn 1884. I, 195 f. 205.

die Farben des Spektrums wieder zusammenrinnen zum einfachen, beruhigenden weißen Lichte. So erhält denn das Lichtempfinden in den letzten reifsten Jahren seines Schaffens eine bedeutsame Stellung in der Komposition des Ganzen, wird ein herrschendes Moment der Einheit, wird Beleuchtung, Atmosphäre, Seele des Ganzen. Einen weitern Grund für dieses Zusammenfließen aller optischen Empfindungen in die beiden großen Gegensätze Licht und Nacht dürfen wir vielleicht in dem steigenden religiös-symbolischen Gehalte seiner Dichtungen gegen das Alter zu finden. In diesem Sinne spielen Licht und Dunkel oft eine Rolle: *Finsternis des Bösen* 1808, P. 14. *Durch die ernste dunkle Stunde* 1835, R. 250. *Ob sich des Lichtes Gnadentür tät' auf* 1837, R. 290. *Daß du ... den falschen Glanz gewendet, daß ich nicht taumle ruhmgeblendet* 1841, R. 293. *Gib den alten Frieden wieder, in der Brust den Sonnenschein* 1822, R. 116. *Daß ein tröstend Himmelslicht in die dunklen Herzen bricht* R. 270. *Schon hat zum Kreuzeslichte dein Volk sich ernst gewandt* 1823, R. 166. Licht und Dunkel waren von jeher im religiösen Leben aller Völker die Symbole für die zwei herrschenden Mächte jedes religiösen Empfindens: gut und böse. So breiteten sich über Eichendorffs Dichtungen früh die Stimmungen des Alters. Die hereinsinkende Nacht des Lebens, das aufblühende Licht eines ewigen Morgens, die Schatten der Sünde, der Glanz der Seligkeit, das sind die Kräfte, die in seinem Gefühlsleben Flut und Ebbe schlagen. In dieser mystisch-symbolischen Beleuchtung sieht der alternde Dichter die Welt; diese Empfindungen beherrschen daher durchaus sein Seelenleben, sein künstlerisches Schauen. Das wären also zwei Gründe für diesen Wandel: ein künstlerisch-ästhetischer und ein religiöser. Der Gefühlsrausch der frühen Jugend sah nur Farben, der reifenden ernsten Künstlerseele ging

die tiefe, ernste symbolische Bedeutung des Lichtes auf. Über die literarischen Grundlagen später.

Ergab sich schon aus den bisherigen Ausführungen eine genaue Grenze zwischen dem Sinnesleben des Heidelberger Jahres und dem spätern Schaffen, so läßt sich diese Grenze haarscharf ziehen, wenn wir in das mystische Dunkel seines intimsten Empfindens hinableuchten, wo alle Empfindungen durcheinander rinnen, ihre Werte tauschen und neue Verbindungen eingehn. Wir können kurz von Qualitätenmischung sprechen.[1]) Sie verknüpft zwar auch das Tonempfinden mit den niedern Qualitäten, und diese wieder unter einander, aber die hervorragendste Stelle nehmen doch wieder die optischen Empfindungen ein, sodaß wir diese Untersuchung füglich hier anschließen können. Es ist der eigentlich romantische Nerv in seinem Sinnesleben, vor allem in der Frühzeit, und später nur ganz leise nachklingend.

So sind Farbenempfindungen herangezogen zur Deutung von Gefühlen und Stimmungen:

> Erwartung wob sich grün um alle Herzen 1808, P. 3. Da durft das Herz noch... spielen im Himmelsglanz die grünen Triebe P. 9. des Herzens Grünen P. 33. goldne Träume P. 35. träumte golden P. 42. In der Fern' liegt jetzt mein Leben, breitend sich wie grüne Träume P. 42. trunkne Blicke .. durstig blühend in die Ferne P. 46. Erlaben am Morgenrot und grüner Lust 1809, P. 59. tief blaue Frühlingslust 1837, R. 281.

Seltener die Verknüpfung von Farbe und Raum oder Zeit:

> blauer Mittag 1808, P. 8. blühende Stunde P. 28. morgenrote Stunden P. 33. blühn im Mondschein alte Zeiten P. 48. blaue Tage (oft). lieb' grüne Zeit 1809, P. 56.

Am häufigsten paaren sich Gesichtsempfindungen und Tonqualitäten:

---

[1]) Andere sprechen von 'Sinnesübertragung', Petrich nennt es 'Sinnesgütergemeinschaft'.

In Flammen alle Farben jauchzend schwingen ein gotterklungner unermeßner Brand 1808, P. 4. Waldhornsklänge,.. die durch die Bläue schienen licht zu gehen P. 32. Ewig blühend grünes Schweigen P. 35. trübes Schweigen P. 36. Laß dein' Stimme hell im Wald erscheinen P. 5. Und wie ich.. in die Klänge schaue P. 6. die Sterne.. golden klangen P. 11. fühlt er ein Lied durch alle Farben ziehen P. 12. dunkel schallen P. 20. die alten Klänge grün um ihn geschlagen P. 34. Locken dich nicht selbst die Klänge, wie sie ferne, wie Karfunkel dunkelleuchtend irre schweifen P. 43. Wie die Töne blühend schreiten P. 48. Als goldne Wolken ziehn der Vögel Lieder P. 54. (Alles 1808.) jauchzende Farben 1818, R. 197. in der buhlenden Wogen farbig klingenden Schlund R. 79.

Häufig ist die Mischung von Gesichtsempfindungen und niedern Qualitäten:

grün und kühl war selber noch mein Herze 1808, P. 33. In See'n und Tales grüne Schwüle P. 33. des Mittags blaues Bangen P. 33. rote Kühle 1811, P. 91. in der dunkelblauen Schwüle P. 99. rote, frische Kühle 1826, R. 229. blaue Schwüle 1837, R. 338. in rotem Duft (oft).

Daß sich Mischungen mit 'kühl' und 'schwül' in großer Anzahl über das Jahr 1808 hinaus gehalten haben, hat seinen Grund in der Bevorzugung der niedern Sinnesqualitäten bis ins Alter überhaupt. Wir schließen hier noch die Tonempfindungen in ihren verschiedenen Beziehungen an.

Das Rauschen heimlich, kühl 1807, P. 2. wortreich Schweigen wandelt', durch die Lüfte 1808, P. 10. kühl rauscht der Wald P. 38. Räder sausen kühl 1810, P. 74. klingend brach die Morgenstunde 1812, P. 109. kühle-rauschend 1813, P. 130. die Nächte.. von Gesängen weich erschallen 1812, P. 124. stille Schwüle 1819, R. 279.

In innerm Zusammenhange mit diesem eigenartigen seelischen Verhalten steht die Art und Weise, wie Eichendorff ein Ganzes in seinen verschiedenen Reizen gleichzeitig erfaßt.

Geheimer Glanz der lauen Sommernächte 1808, P. 9. Wenn die Sonne lieblich schiene wie in Welschland blau

und lau P. 35. laue Luft kommt blau geflossen 1810, P. 87. Und schallend glänzt das frische Reich 1812, P. 106. Schlängelnder Ströme Lauf rauscht glänzend her 1849, R. 194.

Soviel steht fest, daß sich diese Mischung verschiedener Qualitäten fast ausschließlich während des Jahres 1808 findet; dann bricht das schroff ab. Noch innerhalb dieses Jahres steht eine Reihe von Gedichten, die schon völlig diesen neuen Charakter tragen; der Wandel hätte sich demnach noch 1808 vollzogen.

Es fragt sich nun, ob diese Eigenart in Eichendorffs Empfindungsleben irgendwie ihren Grund in seelischen Dispositionen hatte. In der Tat gibt es Personen, in denen sich mit Gehörseindrücken unwillkürlich Farbenempfindungen verknüpfen. Buchstaben und Zahlen werden als Farben gedacht. Z. B. a—rosa, h—grün, 8—hellblau. So berichtet Volkelt[1]) von einem siebzehnjährigen Mädchen, das diese Eigenschaft hatte; einer andern Dame verknüpften sich mit dem Klange der Stimme Farbenqualitäten. Lila klang ihr eine tiefe, weiche, klangvolle Stimme; rot eine hohe schmetternde. Diese Art des Empfindens ist also unter Umständen Veranlagung, seelische Disposition und bei Tieck und Novalis scheint das nicht ausgeschlossen zu sein. Bei Eichendorff haben wir es jedenfalls mit literarischer Tradition, mit Manier zu tun. Der Romantik war es vorbehalten diese mystisch dunklen Sinnesanalogien, dieses Jenseits von Farbe und Klang in die Literatur einzuführen. Schon Heinse hatte das vorbereitet, Tieck machte es fast zum herrschenden Prinzip. A. W. Schlegel[2]) griff das mit leiser Ironie auf und benützte diese Manier um die Klangfarbe der Vokale zu zeichnen: *Wenn du mit Tändeleien der Phantasie Nachsicht haben kannst, so will ich dir eine Vokalfarben-*

---

[1]) Zeitschrift für Psychologie 32, 1 ff.

[2]) 'Betrachtungen über Metrik' aus den 90er Jahren. Werke hsg. von Böcking, Leipzig 1846. VII, 175.

leiter, nebst dem Charakter eines jeden hersetzen. Nimm es nicht übel, daß kein vollständiger Regenbogen herauskommt: A rot, O purpurn, I himmelblau,[1]) *Ü violett, U dunkelblau.* Novalis' ganzes Denken — sein Empfinden in geringerm Grade — hat durch diese Manier ein eigenes Gepräge erhalten. Ihm sind die inneren Erscheinungen, die Seele, das Ich das Bestimmende und Bleibende in der Erscheinungen Flucht. Die äußern Erscheinungen ändern sich, wie die Perspektiven einer Grundgestalt. Hierin liegt im Kern die Berechtigung dieses Empfindens und Denkens. Ihm liegt hinter den Dingen etwas Festes, die verschiedenen Reize und Empfindungen sind nur die Perspektiven, unter denen ihm seine Innenwelt erscheint; das Ich mit seiner Einfachheit projiziert sich in die Außenwelt. Daher sind ihm alle Sinnesqualitäten kommensurabel. Und so vertauscht er nun auch vor allem in seinem Denken wie in der Algebra einen Begriff mit dem andern als gleichwertig. So erhält sein Denken etwas Pointiertes. *Die Natur ist zugleich ein unendliches Tier, eine unendliche Pflanze und ein unendlicher Stein. Ihre Funktionen in dieser dreifachen Gestalt. Durch ihr Essen, das dreifach ist, entstehn die Naturreiche.*[2]) Tier, Pflanze, Stein sind ihm also kommensurable Begriffe, 'Perspektiven' des Hauptbegriffs 'Natur'. *Sollte Poesie nichts als innre Malerei und Musik usw. sein? Freilich modifiziert durch die Natur des Gemüts.*[3]) Menschen und Pflanzenleben fließt ihm mystisch zusammen. *Sollte der Mensch die Einheit für die Natur, das Weltall sein, i. e. das Differential der unendlich Großen und das Integral der unendlich kleinen Natur, das allgemeine homogeneisierende Prinzip, das Maß aller Dinge, ihr gegenseitiges Reali-*

[1]) Tieck empfand die hohe Klangfarbe der Flöte ähnlich: *Unser Geist ist himmelblau.*

[2]) Minor, III, 253.

[3]) a. a. O. III, 15.

sierungsprinzip, das Organ ihres Kontaktes.[1]) Man sieht die Mathematik hat auf dieses Denken großen Einfluß.[2]) Wie überraschend sicher und leicht sich Eichendorff diese Technik des Denkens angeeignet hat, zeigen die Fragmente, die Meißner[3]) abdruckt: *Ich weiß oft keinen Unterschied zu machen zwischen einem Kinde, einem Mädchen und einem Engel, und zuletzt erscheinen sie mir alle drei als eine Blume. — Der Dichter ist (nach Jean Paul) ein betrunkener Philosoph, der Musiker (nach mir) wieder ein betrunkener Dichter.* Das könnte in Novalis' Fragmenten stehen, so deutlich trägt es den Stempel seines Denkens. Die Qualitätenmischung, Empfindung und Gefühl, hat also ihr Analogon im romantischen Denken, wie es sich auch in der romantischen Lebensführung, im Wollen, im Interessenehmen aussprach. Tieck und Novalis, jener für das Empfindungsleben, dieser für das Denken, haben diese Technik ausgeprägt.

Zweifellos wird diese Art des Empfindens beherrscht von einem künstlich gesteigerten, krankhaft angehauchten Gefühlsleben. Sie ist besonders bezeichnend für die décadence in der Romantik, wie sie Loeben darstellt. Unsere Moderne hat sie bis zur Verrücktheit gesteigert. Dieses Lechzen nach immer neuen pikanteren Empfindungsqualitäten, dieses raffinierte Mischen um die müden Nerven von neuem aufzupeitschen, bot die denkbar größte Gefahr für einen jungen Dichter und seine Kunst. Dieses forzierte Innenleben rieb sie der Reihe nach rasch auf: Wacken-

---

[1]) Minor, III, 356.

[2]) Ähnlich bekennt Fr. Schlegel in einem Briefe an Schleiermacher, daß für ihn die Physik 'Quell der Poesie und Inzitament zu Visionen sei'. A. Huber, Fr. Schlegels 'Romanze vom Licht'. Festschrift des deutschen akademischen Philologenvereins. Graz 1896. S. 100.

[3]) H. Meißner, Gedichte aus dem Nachlasse des Freiherrn Jos. v. Eichendorff. Leipzig 1888. 59 f.

roder, Novalis, Loeben. Es war von unberechenbarem Vorteile, daß Eichendorff im rechten Augenblicke an den kräftigen Gestalten, Brentano, Arnim, Görres, an den frischen Quellen des Volksliedes die Kraft schöpfen konnte, die seine Kunst lebensfrisch, stark und kerngesund machte. Steinert tut unrecht, wenn er das Farbenempfinden Tiecks mit völliger Mißachtung der zeitlichen Entwicklung als Ganzes darstellt. Auch Tieck kam später von diesem künstlich gesteigerten Sinnesleben ab. Arnim und Brentano waren hierin der gerade Gegensatz zur älteren Romantik. Clemens an Bettine:[1] *Ich habe überhaupt einen entsetzlichen Widerwillen gegen die Empfindsamkeit, denn sie wird über nichts empfindlicher als wenn man sie für eine Kränklichkeit erklärt, da sie eine Feinheit der Seele sein will.* Die décadence, wie sie Loeben vertrat, hatte schon bei Tieck und Novalis Ansätze; er übertrieb sie bis zur Manie und hatte die Kraft nicht, sie wie eine Krankheit zu überwinden.

Fanden wir bisher, daß Eichendorffs Lichtempfinden sich hauptsächlich in der Richtung des Einheitlichen, Zusammenfassenden bewegt, so ist sein Tonempfinden das Organ, durch das er vor allem seine Persönlichkeit, Leben, Bewegung in die Außenwelt einfühlt. Hier zeigt sich immer mehr sein wachsendes, innigeres Naturgefühl. Seine Frühzeit entbehrt jedes individuellen Gepräges. Er hört mit dem Ohr des Alltagsmenschen und für die feinen Nuancen der Naturstimmen hat er kein Gefühl. Völlig farblos 'singen' und 'schallen' die Vögel, der Wald 'rauscht' und das Waldhorn 'ruft' bis zum Überdruß. Es fehlt ihm jede Möglichkeit seine ganze Seele in die Töne einzufühlen: *zarte Töne, verführend Lied der Quellen, wunderbare Stimmen, seltsame Lieder*, das ist alles. Das Gewicht

[1]) Clemens Brentanos Frühlingskranz. Neudruck. Königsberg Pr. 1907. S. 187.

ruht auf dem Adjektiv, er weiß eben die feinen Klangunterschiede, die allein das lebenatmende, deutungsfähige Verbum tragen kann, noch nicht zu scheiden. Erst im Verlauf der Entwicklung gewinnt das Verbum bestimmende Bedeutung. Leise erwacht zuerst das Verständnis für den Reiz und die Melodie, die im bewegten Tone liegt, für den Einfluß, den Wind und Luft auf die Klänge ausübt.

Hörner aus der Ferne irrend klangen 1808, P. 13. Stimmen gehen in dem Walde P. 45. Das Waldhorn fromm wird auf und nieder wehen P. 5. von drüben Lieder wehen P. 15. Das Posthorn weht 1809, P. 64. Hoch, weit rings Lerchenlieder wehen P. 64. Übern See nur kam Geläute 1810, P. 75. Die Wasserkünste gehen 1811, P. 92 (schon stark verfeinertes Tonempfinden; er hebt die reine Bewegung, das eintönig Rhythmische heraus). Schon wehen Wunderklänge aus der Ferne 1812, P. 102.

Daneben macht sich nun das Bestreben geltend den Rhythmus der Töne zu erfassen; ein geschärftes Ohr für das Anklingen und Verzittern der Klänge und ihr Spiel in den Baumzweigen.

Echo will im Wald sich rühren 1808, P. 23. Das Rauschen in den Bäumen P. 25. In der Ferne süß verloren Lieder fluten P. 34. Die Töne noch verklingen in den Bäumen P. 7. Und den letzten Klang verflogen 1810, P. 76. Daß es tausendfach verhallt P. 83. Rauscht erwachend Wald und Hügel 1811, P. 98. Es steigt ein Frühlingsgrüßen verhallend zu uns auf 1812, P. 100. Und unten nun verbrauset des breiten Lebens Strom P. 100. Ach den süßen Klang verführet weit der buhlerische Wind 1815, R. 199. Die Klänge verrinnen 1818, R. 258. Wann der Lauten Klang erwacht und die Brunnen verschlafen rauschen 1834, R. 56. Ich hört' den Gruß verfliegen 1837, R. 116. Wald und Welt versausen R. 290.

Dieser Sinn für das Spiel der Klänge in den Baumzweigen scheint erst nach 1813 stärker in ihm erwacht zu sein.

Leis durch die Blumen am Gitter säuselt des Laubes Gezitter, rauschen die Quellen herein 1814, R. 159. Schlin-

gend sich an Bäum' und Zweigen, in dein stilles Kämmerlein wie auf goldnen Leitern steigen diese Töne aus und ein 1815, R. 199. Alle Blumen trunken lauschen, von den Klängen hold durchirrt 1816, R. 352. Da rauscht's lebendig draußen in den Bäumen R. 231. Erinnernd rührt sich in den Bäumen ein heimlich Flüstern überall 1817, R. 61. Verwirrend in den Bäumen gehn Stimmen hin und her 1818, R. 260. Durch stillen Waldes Wipfel ein heimlich Klagelied 1835, R. 251. Weht linder Frühlingswind rings in den stillen Bäumen R. 250. Das Lied klang in den Bäumen R. 335.

Seit 1824 erfaßt Eichendorff mit Vorliebe das leise Atmen der Natur, die kaum hörbaren Stimmen und Stimmungen, die mehr mit der Seele aufgefangen sind als mit dem Ohr.

Daß sich die Ährenfelder leise neigen 1824, R. 93. Von fern im Land der Ströme Gang, leis Schauern in den dunklen Bäumen R. 33. Ein leises Flüstern geht in allen Bäumen, das Bächlein plaudert wirre wie in Träumen, die Erde säuselt kaum, als ob sie schliefe R. 94 (Mittagsstimmung!). O wunderbares, tiefes Schweigen . . Die Wälder nur sich leise neigen 1883, R. 271. Und legt sich träumend ins säuselnde Gras R. 248. Da rauschten die Wälder so sacht, mein Waldhorn, das klang wie im Traume 1834, R. 218. Läuten kaum die Maienglocken leise durch den lauen Wind 1837, R. 191. Und unten im leisen Winde regt sich das Kornfeld kaum, und über uns säuselt die Linde R. 239. In's Feld . . wo leis die Ähren an zuwogen fingen R. 286 (der träumende Rhythmus des reifen Kornfeldes!). In den Wipfeln säuselt's kaum 1850, R. 182.

Ein scharfer Kontrast zu dem Waldhornspektakel der Frühzeit. So geht ihm nun auch das Verständnis auf für das Zusammenklingen der Naturstimmen. Er hört das Ringen verschiedener Tonquellen heraus, tiefe Grundtöne, helle Obertöne.

Und draußen hört' er ringen verworrner Ströme Gang, dazwischen Vöglein singen und hellen Waffenklang 1809, P. 69. Die Trommel ging, es brachen die lust'gen Pfeifen drein P. 70. Da raset lautschallend das Horn durch des Windes Schrein 1812, P. 103. Uhren schlagen durch die Nacht, drein verschlafne Geigen streichen 1813, R. 162.

Geht ein Klingen in den Lüften, aus der Tiefe rauscht der Fluß 1814, R. 136. Durch die Wipfel, die sich leise neigen, rauscht droben schwellend ein gewaltig Lied 1824, R. 94. Einförmig Rauschen herkam von den Wäldern, pfeifend der Wind strich durch die öden Felder 1826, R. 229.

So gelingt es ihm allmählich den großen Zusammenklang der Naturstimmen einheitlich zu erfassen. Seit etwa 1824 sind es ganze große Akkorde.

Der Wald will sprechen, rauschend Ströme gehen, Najaden tauchen singend auf und nieder 1818, R. 222. Und unter Blüten, die im Wind sich rühren, die Mädchen plaudernd sitzen vor den Türen; da laß ich meine Flöte drein erklingen, daß ringsum durch die laue Sommernacht in Fels und Brust der Widerhall erwacht 1824, R. 94. O wunderbarer Nachtgesang: von Fern im Land der Ströme Gang, leis Schauern in den dunklen Bäumen R. 33. Da rauscht der Wald erschrocken, da gehn die Morgenglocken 1833, R. 45. Was bringt der Wind herauf so fremden Laut getragen, als hört' ich ferner Ströme Lauf, dazwischen Glocken schlagen? R. 72. In den Wipfeln frische Lüfte, fern melod'scher Quellen Fall, durch die Einsamkeit der Klüfte Waldeslaut und Vogelschall 1833, R. 198. Und die Brunnen rauschen wieder durch die stille Einsamkeit, und der Wald vom Berge nieder R. 221. Und nun wehen Lerchenlieder, und es schlägt die Nachtigall, rauschend von den Bergen nieder kommt der kühle Wasserfall 1837, R. 191. Und rauscht nicht die Erde in Blüten und Duft? Und schreitet nicht Hörnerklang kühn durch die Luft? Und stürzet nicht jauchzend der Quell von der Kluft? R. 204. Die Bäume sanft sich rühren, und Glockenklang kommt auf den linden Wogen; hoch in den Lüften Lerchen jubilieren R. 274. — Den Höhepunkt bildet Frühlingsdämmerung 1849, R. 189, das in ausgebildeter Kunst das Leben der Nacht in Tönen und Klängen auffängt zu einem wundervollen Akkorde.

Eichendorffs Tonempfinden entwickelt sich also vom primitiven Empfinden des Einzelklanges bis zur Beherrschung eines ganzen Tonbildes, einheitlich als Ganzes, mit starker Betonung des Melodischen und Rhythmischen. Die Scheide bildet das Jahr 1824.

Stand so sein Lichtempfinden vornehmlich im Dienste der Komposition, der Einheit, das Tonempfin-

den im Dienste der Einfühlung, so zeigt der feine Sinn für die niedern Qualitäten seine Wirklichkeitsfreude, das innige Verhältnis zur Außenwelt. Diese niederen Qualitäten bilden ein wohltuendes Gegengewicht zu dem starken mystisch-symbolischen Gehalt seiner spätern Lyrik. So einheitlich wie bei den höhern Qualitäten ist hier ein Wandel nicht zu erkennen. Immerhin bildet auch hier das Jahr 1824 eine Grenze, die weniger scharf ist als die früheren, aber doch deutlich erkennbar. Bis dahin empfindet Eichendorff diese Qualitäten vorzüglich als vom Körper ausgehend, eben als Körperempfindungen. Nach 1824 fühlt er sie überwiegend in die Natur ein, sie erscheinen ihm als Wirkungen des Naturganzen, als Eigenschaften der völlig beseelten und belebten Natur. Das hängt zweifellos mit dem Wandel zusammen, den sein ganzes Naturgefühl um diese Zeit nimmt. Erst von da an tritt Eichendorff der Natur als Ganzem mit seiner Stimmung gegenüber und verschmilzt beide. Künstlerisch wertvoll ist nur letztere Art.

Schwüle Schatten 1808, P. 8. Weil mir gar so schwül und bang P. 26. So warm fühlt' ich noch nie des Frühlings Weben P. 30. Da sah ich erst mit Schauern P. 31. Des Morgens frischer Zauber P. 33. — Daher gehört das häufige: süß verwacht, verweint, verschlafen, heiß verweint. — Die lauen Hauche P. 47. ihr schwülen Täler 1809, P. 64. Morgenwind wühlt um den offenen Busen P. 67. Großen Wink im tiefsten Marke spüren 1810, P. 80. Wie schauert nun im Grunde der tiefsten Seele mich! P. 86. Durch die nächtlich lauen Räume P. 88. Ach! ich fühlte, daß ich blühend! P. 89... kühl, die Wasserkünste gehen 1811, P. 92. froh verweinet P. 93. Was schwindelt dir die Brust? 1812, P. 100. Du schauerst . . zusammen P. 102. In einem kühlen Grunde P. 111. Es flog so kühl und schwüle ihm um die offne Brust P. 113. Da faßt mich ein eiskalter Wind P. 115. Die das Heimatsfieber spüren P. 124. Mir schwindeln alle Sinnen 1813, R. 151. Weil mir gar so schwül und bang 1815, R. 199. Fieberschauer mich durchbeben 1816, R. 334. Wohllüstig der Garten rauscht R. 350. schmach-

tend dehnen in die warme Sommernacht R. 351. Wie so buhlerisch die Lüfte fächeln 1818, R. 222. Durch den Abend kühl 1823 R. 36.

Auch hier fand sich schon Einfühlung dieser niedern Qualitäten in die Natur, wie sich auch im folgenden Fälle finden, wo sie der Dichter als vom Körper ausgehend empfindet. Es kommt nur auf das Mehr an.

Und wenn die Tiefe schwül und träumend ruht 1824, R. 94. Laue Sommernacht R. 94. Der sommerlaue Wind R. 212. Des Abends rote Kühle 1826, R. 233. Waldeskühle R. 243. In des Sommers schwülem Drang 1830, R. 89. ihn schüttelt Frost 1833, R. 71. Die Nacht ist lau 1834, R. 46. aus Feld und Wäldern kühl R. 110. nach dem tiefschwülen Grunde 1836, R. 341. Es pfeift der Wind mir schneidend durchs Haar 1837, R. 71. Es duftet still die Frühlingsnacht R. 100. Warme Regen niederrauschen R. 90. Da spür' ich wieder, daß ich Mann R. 113. Die Lüfte wehen kalt R. 240. Mir wird das Herz so kühl R. 281. Die warme Zeit 1841, R. 196. Durch die schwüle Einsamkeit R. 323. Morgenschauer 1856, R. 268.

Diese Sinnenfreude erstreckt sich sogar auf die Stimmung. Sie wird ihm fast als ein körperlicher Zustand bewußt, sinnlich fühlbar und greifbar.

Mein Herz möcht mir zerspringen 1809, P. 62 (und ähnlich oft). — bangt dir das Herz in krankem Mut P. 64. Wie wird mein Herz mir stark und weit! P. 72. Was schwindelt dir die Brust? 1812, P. 100. Dir wächst dein Herz noch P. 109. So wüste wird mir meine Brust P. 126. So müde vor Weh 1814, R. 247. Ach, wer sprengt die müde Brust 1815, R. 86. Das Herz mir im Leib entbrennte 1834, R. 55. Sein Herz tut ihm so weh 1837, R. 82. Mir wird das Herz so kühl R. 284.

All das sind Stimmungen, sinnlich frisch gefühlt, fast körperlich bewußt.

Noch haben wir die Bedeutung und die Beziehung der Sinnesqualitäten für das Ganze und untereinander darzulegen. Ihr Wert liegt einmal darin, daß die Stimmung als Seelenzustand in hohem Grade abhängig ist vom sinnlichen Aufnehmen und vom sinnlichen Be-

finden. Und dann liegt ihre Bedeutung in der Grundlage, die sie für die Einfühlung abgeben. Die Außenwelt steht dem Menschen als etwas Fremdes gegenüber. In jeder Seele liegt nun das Bedürfnis sich dieses Fremde menschlich, persönlich nahezubringen und verständlich zu machen. Der Mensch ist das Maß aller Dinge und nach Goethe weiß er gar nicht wie anthropomorphisch er ist. Wollen wir uns die Natur menschlich näherbringen, so müssen wir sie eben menschlich denken, ihr Leben, Beseelung, Bewegung leihen, unser Leben auch in ihr voraussetzen, es in sie einfühlen. Wir suchen unsere Persönlichkeit in der Natur zu spiegeln. Lipps[1]) leitet die Einfühlung ab von der Ausdeutung, von der Einfühlung in die Ausdrucksbewegungen des andern. Analog übertragen wir unsere Persönlichkeit in die Natur. Diese Beseelung durch Einfühlung hat nichts zu tun mit willkürlicher Vermenschlichung (Mythologie, Personifikation). Das ist Spiel der Phantasie. Die Beseelung durch Einfühlung nennt Lipps[2]) psychologisch notwendig. Für diese Einfühlung nun sind die Empfindungen das einzige Medium, und da Leben Bewegung ist, so sind es vor allem Ton- und Bewegungsempfindungen, die diese Einfühlung vermitteln. Die Laute, die wir aus der Natur vernehmen, sind es vor allem, aus denen wir Äußerungen eines individuellen Lebens zu hören glauben. Sie vermitteln also die Einfühlung unseres Lebens in die Natur. In ähnlichem Maße sind die niedern Qualitäten bedeutungsvoll. Sie sind die Träger unseres Lebensgefühles; Gesundheit, Kraft, Schwäche wird uns so bewußt. Sie bestimmen vorab unser Gesamtbefinden, unsere Stimmung. Durch sie fühlen wir Kraft in die Natur ein, Lebenskraft, die Seele.

---

[1]) a. a. O. S. 111.
[2]) a. a. O. S. 165.

So sind nun die niederen Qualitäten wichtig für die Einfühlung in Farben und Klang und wir kommen so wieder auf die Qualitätenmischung bei Eichendorff zurück. Wir haben wirkliche Empfindungen von vorgestellten zu unterscheiden. 'Gesänge weich erschallen'. Eine wirkliche Empfindung ist der Klang; 'weich' ist nur vorgestellt, ein Empfindungsanalogon. Durch die Analogie, die zwischen der Tastempfindung weich und der Empfindung eines bestimmten Tones zu bestehen scheint, fühlt der Dichter die niedere Qualität in die höhere ein. *Die grünen Triebe* (des Herzens), *Des Herzens Grünen* sind Deutungen eines seelischen Zustandes durch die Farbe. Das setzt eine vorherige gewohnheitsmäßige Einfühlung in die Farbe voraus. Mit 'grün' verbindet sich die Vorstellung des sprossenden, quellenden, gesunden Lebens. Dieser Stimmungsgehalt der Farbe ist auf einen analogen Seelenzustand übertragen. Ähnlich: *goldne Träume*. In Verbindungen wie: *breitend sich wie grüne Träume*, *Erwartung wob sich grün . .*, *die alten Klänge grün um ihn geschlagen* ist die Verknüpfung etwas dunkel. 'Grün' hatte wohl für den Dichter einen bestimmten Gefühlswert, etwa schmerzliche, schwermütige Sehnsucht, ähnlich wie 'blau'. Oder es liegt die Vorstellung eines grünen Blätterdaches zugrunde, was eine Parallelstelle bei Fouqué[1]) wahrscheinlich macht: *Ein Netz von grünen Träumen*. Dann läge allerdings weniger Einfühlung vor, als vielmehr eine Art elliptischer Vorstellung. *Blauer Mittag*, *goldne Ferne*, *rote Kühle* sind gewohnheitsmäßige Verknüpfungen der am meisten wirksamen Empfindungen einer bestimmten Situation: an einem kühlen Sommerabende eben das Abendrot und die Kühle. Sie sind zu einer Art Gesamtempfindung zusammengeschmolzen. Das sind die meisten Fälle bei Eichendorff, ein beachtenswerter Unterschied

[1]) Gedichte. Stuttgart und Tübingen. 1816 ff. II, 60.

von Tiecks Farbenempfinden. *Jauchzende Farben, lichte Waldhornsklänge, wie ich in die Klänge schaue*: Hier liegen Sinnesanalogien vor. Manche Farben haben etwas Grelles, Lautes an sich, so eben rot, was ja die Stelle meint: *Nelke, du reizendes Kind . . jauchzende Farben voll Lust flammst du ins traurige Grün.* Umgekehrt ist manchen Klängen etwas Dunkles, Schweres, oder Helles, Leichtes eigen. Das sind dunkle Sinnesanalogien, vorgestellte Empfindungen, die mit den wirklichen verschmelzen. *Des Mittags blaues Bangen*: das 'blau' hier mit Bangen, Sehnsucht zusammengestellt ist, hat seinen Grund in dem analogen Gefühlswerte des 'blau'. Diese Farbe hat etwas vom Weiten, Tiefen des Himmels, *dem blauen Meer der Sehnsucht* und gilt in der ganzen Literatur als Farbe sehnsüchtigen Bangens, träumerischen Verlorenseins. Faust, Vor dem Tore: *Wenn über uns im Blau verloren ihr schmetternd Lied die Lerche singt.* Stifter: *sehnsuchtsblau.* Gotfried Keller[1]): *Wie flimmern der Sehnsucht blaue Kerzen.* Und einer der Neuesten: *Ich will ihm* (dem Falken) *nachsehen und mich ins Blau verlieren* (Schaukal). *Kühl sausen, kühl rauschen* sind gewohnheitsmäßige Verknüpfungen. Bewegungsempfindungen liegen vor: *Wie die Töne blühend schreiten.*

Daraus ergibt sich die Bedeutung des Empfindungslebens, wenn wir in den folgenden Kapiteln Eichendorffs Stellung zur Situation und die Art und Weise, wie er sie beseelt, darstellen. Insofern nun die Einfühlung die Vermenschlichung der Natur ist, faßt sie das Objekt als Ganzes; die Persönlichkeit erblickt sich in der Außenwelt als Ganzes, und hierin liegt die Vollendung der Einfühlung. Wenn also Eichendorff die einzelnen Elementargefühle der Jugend immer mehr zusammenfaßt, wenn er das Lichtempfinden bevorzugt, den Zusammenklang der Naturstimmen zu erfassen

[1]) Wetternacht. Werke IX, 29.

sucht, die niedern Qualitäten immer mehr ins Naturbild projiziert, so liegt hierin ein vollgültiger Beweis für die Entwicklung und Entwicklungsfähigkeit seiner Lyrik. Die eingehende Analyse seines Empfindens war notwendig um die Entwicklung seines Naturgefühls verstehen zu können, und da die Situation das wichtigste Darstellungsmittel in seiner zweiten Periode ist, um seine Lyrik in ihrem Wesen zu erfassen. Die Empfindungen sind die Adern, durch die Farbe, Licht und Klang in die Seele strömen, um als individuelles Leben in die starren Formen der Außenwelt zurückzufließen.

III. Die Situation.

> Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiterführen. Das Vollständige wird genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen um so zu einem unbestimmten Wechselgliede zu gelangen. Novalis.

In der Behandlung und Verwertung der Situation in Eichendorffs Lyrik läßt sich keine so gerade Entwicklung feststellen wie in seinem Sinnesleben. Die Entwicklung ist hier weder einfach noch geradlinig. Es sind vielmehr eine Reihe von Kurven, die zum Teil gleichzeitig, zum Teil nacheinander einsetzen, teils nebeneinander laufen, teils sich kreuzen. Unter Situation verstehen wir mit Geiger die ganze den Dichter umgebende Außenwelt; der Begriff hat also nichts mit dem zu tun, was man gewöhnlich Situation nennt, und worunter man die bestimmten Voraussetzungen eines Gedichtes versteht.

Die erste Periode von Eichendorffs Lyrik bis 1813 ist dadurch scharf von der spätern Entwicklung geschieden, daß der Sinn für das Landschaftliche fehlt, kaum daß sich die einzelnen Naturelemente zu einer geschlossenen Situation zusammenfassen. Das reicht zwar auch über diese Grenze hinaus, aber nur in beschränktem Maße. Diese Beschränkung auf einzelne Elemente zeigt sich ganz deutlich: 'Nach einem Balle' 1809, P. 62. Der Morgen scheint so rot, der Stern

geht still, die Nachtigallen schlagen, sie hat so rote Rosen: alles Elemente ohne Beziehung zu einander oder auf ein Ganzes. Oder: 'Minnelied' 1808, P. 34: Der schöne Wald, Waldwiese, Waldesrauschen, Lied der Bronnen; diese Elemente bilden immerhin eine Einheit; aber die folgenden sind nicht einmal zeitlich zusammengefaßt: blaue Tage, Wolken . . eilen, Feld und Haine glänzen. Sie bilden lediglich die Dekoration, gewissermaßen die Kulissen der Stimmung. Ähnlich: 'An Isidorus' 1808, P. 3. 'Angedenken' P. 7. 'Was wollen mir vertrau'n' P. 10. 'Erwartung' P. 25. 'An den heiligen Josef' P. 39. 'Erhebung' 1812, P. 110. (Blitz, Waldesrauschen, wie auf weitem Meere) 'Aufbruch' 1813, R. 153. 'Nachruf an meinen Bruder' 1814, R. 246. 'Allgemeines Wandern' 1831, R. 31. 'Auf meines Kindes Tod' (*Die Welt treibt fort*..) 1835, R. 251. 'Die Einsame' (*Wenn morgens* . .) 1837, R. 231.

Parallel damit läuft bis in die letzten Jahre das Bestreben sich auf ein einziges oder einige wenige Elemente zu konzentrieren und so eine gewisse Einheit zu erreichen. Doch kann auch da von einer geschlossenen Situation nicht gesprochen werden; es müßte sich eben ein Teil dem andern und alle dem Ganzen fügen. Ein treffendes Beispiel bietet 'Madrigal' 1808, P. 8. *Strom auf morgenroten Matten.* Dieses eine Element ist in verschiedene wechselnde Beleuchtungen getaucht: *In des blauen Mittags schwülen Schatten; in Abendglanz versunken, bis du der Nächte Licht getrunken.* So auch 'An denselben' 1809, P. 67 (Schloß), 'An . .' 1810, P. 74 (Tannenbaum), 'Der Soldat' 1822, R. 46 (Schloß und Garten), 'Treue' 1830, R. 89 (Lerche, Tannenbaum), 'Sommerschwüle. 2.' 1837, R. 113, 'Der letzte Gruß' 1834, R. 218.

Ein weiterer Schritt zu einer einheitlichen Situation sind jene Lieder, in denen zwischen den einzelnen Elementen zwar eine Einheit waltet, aber ohne daß sie

ein geschlossenes Ganze bilden. 'Es waren zwei junge Grafen' 1807, P. 2: wie eines Stromes Dringen, Ufer, Wolkenflügel, Welle, frische Helle, Rauschen: all das sind Elemente, die der Einheit 'Strom' zugehören; aber sie sind nicht als Ganzes erfaßt und wiedergegeben; sie sind verschieden verknüpft. 'Sehnsucht' 1808, P. 14. 'Rettung' P. 17. Durch den Begriff 'Frühling' werden alle Elemente einheitlich zusammengefaßt, aber ohne Beziehung auf ein Ganzes, ohne Unterordnung unter ein herrschendes Element. 'Frühlingsandacht' P. 36. 'Nachtlied' 1812, P. 110. Hier bilden schon einzelne Elemente ein Ganzes: ziehn Wolken einsam übers Feld, und Feld und Baum besprechen sich. Aber die folgenden Elemente: 'Nachtigall, Wasserfall' stehen dazu in keiner Beziehung, wiewohl sie wieder untereinander zusammengefaßt sind. 'Erinnerung. 1.' 1833, R. 67. 'Der Schalk' 1837, R. 191 nähert sich mehr einer geschlossenen Situation. Ein Ganzes bilden nur die Elemente der zweiten Strophe; die der ersten stehn mehr für sich.

Ebenso können wir durch Eichendorffs ganze Entwicklung Lieder verfolgen, wo die Situation als Ganzes bald leiser, bald deutlicher anklingt. 'Nachtigall' 1808, P. 25, überhaupt ein Gedicht, das wie ein Anachronismus unter der Lyrik dieses Zeitraumes steht, so überraschend deutlich prägen sich darin die Eigenarten einer ganzen großen Gruppe der spätern Zeit aus. Hier steht deutlich die Situation als Ganzes in inniger Beziehung zur Stimmung, die Elemente sind unter einander verknüpft und durch leise Beleuchtung zusammengefaßt. Ähnlich: 'Trauriger Winter' P. 27. 'Maria von Tyrol' P. 47. 'Liebeslust' 1812, P. 101. 'Zum Abschied' P. 102. 'Entschluß' P. 108. 'Das zerbrochene Ringlein' P. 111. 'Glück' 1816, R. 230. 'Sängerglück' 1822, R. 89. 'Der wandernde Musikant. 1.' 1823, R. 34, 'Der Abend' 1826, R. 58. 'Erwachen' 1833, R. 289.

'Sehnsucht' 1834, R. 55. Die eigentliche Situation ist nur angedeutet. Es ist eine zweite gewissermaßen eingeschoben.

Eine geschlossene Situation findet sich neben all diesen Ansätzen auch in der ersten Zeit schon. Wir führen das beste Beispiel an: 'Heimkehr' 1810, P. 77. 'Der Friedensbote' 1814, R. 159. 'Sonst' 1839, R. 354, Stimmungselemente des 17. Jahrhunderts, was nicht so willkürlich und zufällig ist, sondern mit verwandten Elementen in der Staffage der Landschaft beweist, daß diese Zeit ihre unmittelbare Wirkung auf Eichendorff nicht ganz verloren hatte.

Wir führen nicht erst Beispiele dafür an, daß in den meisten Fällen eine geschlossene Situation deutlich ausgeprägt ist, sondern suchen gleich ihre Behandlung durch den Dichter zu analysieren; wir müßten sonst doppelt zitieren. Ein beliebtes Kunstmittel Eichendorffs ist es, die Situation in ihrem Wandel, in ihrer Entwicklung zu zeigen. Schiller[1]) verlangt geradezu genetische Darstellung der Landschaft in der Lyrik. *Die landschaftliche Natur ist ein auf einmal gegebenes Ganze von Erscheinungen und in dieser Hinsicht dem Maler günstiger; sie ist aber dabei auch ein sukzessiv gegebenes Ganze, weil sie in einem beständigen Wechsel ist und begünstigt insofern den Dichter.* Diese Entwicklung zeigt sich: 'Rückkehr' 1811, P. 96. 'Die Hochzeitsnacht' 1812, P. 127. 'Sängerfahrt' 1818, R. 129. Besonders bezeichnend ist 'Der himmlische Maler' 1831, R. 45, ein Gedicht, das geich Goethes 'Amor als Landschaftsmaler' wie eine Anwendung Lessingscher Grundsätze auf die Naturschilderung klingt. 'Frischauf' 1836, R. 113. 'Nachklänge. 1.' 1833—35, R. 239.

Dem gegenüber nun sind die Fälle zu erklären, wo sich innerhalb eines Gedichtes zwei oder mehrere Situationen deutlich finden. 'Studentenfahrt' 1809, P. 60

[1]) Über Matthissons Gedichte bei Hesse XII, 247.

setzt drei verschiedene Situationen voraus, die das Gedicht in drei Teile zerlegen. Sie sind auch im Roman[1]) insofern getrennt, als sich die Erzählung jedesmal zwischen die Teile schiebt; so treten sie deutlicher als selbständig hervor. Str. 1. 2: Jäger, Wald; Str. 3. 4, die Situation, die auf die Gelegenheit im Roman eigentlich Bezug nimmt: Stromfahrt. Str. 5. 6: Nacht, Liebchens Kammer. In der Gedichtsammlung sind die drei Teile zusammengeschoben, wohl nur äußerlich. 'Nachtfeier' 1810, P. 74. Die Situation der ersten Strophe ist die beherrschende, die Grundlage der Stimmung; die Situation in Strophe 3 'als die drei' (auf dem Rütli) zum Schwure zusammentraten, bildet nur die Voraussetzung für einen Teil des Ganzen, ist also gewissermaßen nur eine Episode. 'Terzett' 1824, R. 93: hier bilden zwei Situationen das Darstellungsmittel für die zwei kontrastierenden Stimmungen. Das Ganze ist ein Streitgedicht, damit ist die Doppelheit der Situation motiviert. Jede dieser Situationen erscheint dreimal in verschiedener Beleuchtung, wobei allerdings einmal Elemente übergangen sind, die das anderemal mehr zur Geltung kommen. Ähnlich als Teil im Ganzen in 'Sehnsucht' 1834, R. 55.

All das waren Momente, die kein Nacheinander, sondern ein Nebeneinander in Eichendorffs Entwicklung darstellen. Wesentlich neu ist aber, seit 1810 leise angedeutet, seit 1813 voll entwickelt, die Erweiterung und Gestaltung der Situation zur Landschaft, so daß wir darin einen neuen Schritt in seiner Entwicklung sehen müssen. Biese[2]) definiert die Landschaft *als ein Ganzes, das aus Farben, Linien, Himmels- und Wetterstimmung zusammengesetzt ist.* Es erscheint nun von vornherein einleuchtend, daß es dem Lyriker im allge-

[1]) Ahnung und Gegenwart. Werke II, 5 f.

[2]) Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und Neuzeit. Leipzig 1888. S. 187.

meinen weniger darum zu tun sein kann, die Formen und Linien der Landschaft herauszuheben, als vielmehr das, was vor allem Träger der Stimmung ist, was die 'Seele' der Landschaft ausmacht, die 'Himmels- und Wetterstimmung', das Bewegliche, Formlose: Wolken, Wasser, Duft, Beleuchtung. Wir werden das im einzelnen nachzuweisen haben. Dieses Landschaftliche der Situation klingt an: 'Der Tiroler Nachtwache' 1810, P. 81. 'Morgenritt' P. 88. 'Morgenlied' 1812, P. 106. Ganz herausgearbeitet ist es: 'An der Grenze' 1826, R. 68. 'Die stille Gemeinde' 1836, R. 340. 'Abendlandschaft' 1837, R. 192. 'Stilles Glück' R. 205. 'Der junge Ehemann' R. 238. 'Stimmen der Nacht' (*Weit tiefe, bleiche, stille Felder*) R. 291. 'Im Alter' 1839, R. 298. Soweit die einfache Tatsache.

Die wichtigste Frage ist: wie faßt Eichendorff die Landschaft auf, wie gruppiert er die Elemente? Zunächst ist zu betonen, daß in seinen Landschaftsbildern lange nicht der peinlich genaue, rhythmische Aufbau zu beobachten ist, wie er Matthissons Gedichte wirklich auszeichnet. Eichendorff sah eben die Landschaft nicht so sehr in Formen, in einer reichen Mannigfaltigkeit von Teilen, er sah mehr das Bewegliche, Einheitliche an ihr, Licht und 'Seele'. Immerhin ist deutlich das Prinzip erkennbar, das Ganze um einen Mittelpunkt zu gruppieren. 'Zum Abschied' 1812, P. 63: *Schloß, heiter überm Tal.* 'Die ernshafte Fastnacht' 1814, R. 156. Alles gruppiert sich um das eine, die Stadt auf der Höhe. Das deutlichste Beispiel dieser Art ist 'Die Heimat' 1819, R. 95, wo die Kreise immer enger gelegt werden: Schloß, Garten, Mädchen. 'Die stille Gemeinde' 1836, R. 340. 'Stilles Glück' 1837, R. 205. 'Morgendämmerung' R. 286.

All das weist uns auf den schärfsten Charakterzug in Eichendorffs Landschaften, daß sie von oben gesehen sind, im Panorama, wo sich die Landschaft am

besten als geschlossene Einheit gibt. Die Beispiele sind so überraschend zahlreich, daß sich nur eine unbedeutende Anzahl findet, wo dieser Blick von oben, in die Tiefe und Weite fehlt. So erklärt sich die Tatsache, daß Eichendorff die Landschaft bis auf die allgemeinsten Züge retuschiert, eben weil er sie im Panorama sah, wo alles Nebensächliche im großen Ganzen zerfließt und das Herrschende, der allgemeine Charakter überwältigend hervortritt. Er sah die Dinge en masse. Klenze[1]) findet darin den gemeinsamen Zug aller romantischen Landschaftsbetrachtung. *All these poets* [die Romantiker] *(and Lenau is no exception) care generally but little for the details of nature, and are more apt to see things en masse.* Ihnen fehle das geübte Auge, wie es Goethe und Tennyson in einer wunderbaren Weise besaßen, *to see correctly and exactly.* Oft genug ist nur der Blick von oben deutlich gegeben und alles andere nur flüchtig angedeutet.[2]) Das ist auch eine der Voraussetzungen dafür, daß Eichendorff die Landschaft als Ganzes zum Ausdrucksmittel seiner Stimmung macht; das bedingt auch teilweise die Innigkeit seiner Einfühlung. Er sah sich in seine Landschaften förmlich hinein und so wird der eigentümliche Gefühlswert von 'tief' bei ihm verständlich, der fast zu einer lyrischen Formel geworden ist.[3]) Hier steht Eichendorff innerhalb der Entwicklung des Panoramas in der Naturbetrachtung, wie es die Renaissance vom Hellenismus übernahm und Rousseau wieder in die Poesie einführte.[4]) Auch die Ge-

---

[1]) Camillo v. Klenze, The treatment of nature in the works of Nicolaus Lenau. Chicago 1902. S. 6.

[2]) *In jedem geschmackvollen Landschaftsgemälde ist Ferne.* Brentano, Godwi. Bremen 1801. I, 44. *Alles Irdische müssen wir nur aus einer gewissen romantischen Ferne anblicken.* Loeben an Eichendorff 1812. W. Kosch, Aus dem Nachlaß des Freiherrn Jos. v. Eichendorff. Briefe und Dichtungen. Köln 1906. S. 25.

[3]) Ratzel, Naturschilderung. S. 238.

[4]) Biese a. a. O. S. 103. 233.

nußreise steht damit im Zusammenhange, die erst seit dem 18. Jahrhunderte üblich wurde und von den Romantikern bis zum eigentlichen Lebensberufe gesteigert wurde; ein so ausgeprägtes tiefes Verständnis für die Wirkungen der Landschaft war so recht das Kennzeichen des wanderlustigen Romantikers. Hierin wurzelt Eichendorffs Vorliebe für den Blick von oben. Seit Rousseau ergossen sich Scharen von Bergsteigern in die Alpen; Goethes Brockenbesteigung — für die Zeit ein völlig neues Interesse — ist die andere Voraussetzung für Eichendorffs Poesie der Berge. Goethe war der erste deutsche Dichter, der den Blick von oben, das Interesse für die Romantik der Berge, in die Literatur einführte. Vom Neckar und Rhein brachte Eichendorff das Verständnis für die ruinengeschmückten Berge mit.

'Maria Magdalena' 1808, P. 45. 'Das Flügelroß' 1812, P. 99. 'Die wunderliche Prinzessin' P. 120. 'Der Freiheit Wiederkehr. 1.' 1814, R. 135. 'Die Lerche. 1.' 1818, R. 193. 'Reiselied' 1823, R. 37. 'Vesper' 1828, R. 254. 'Frischauf' 1836, R. 113. 'Eldorado' 1837, R. 115. 'Frühlingsgruß' R. 191. 'Morgenlied' R. 273. 'Durch' R. 299. 'Der Wachtturm' R. 315. 'Zauberblick' R. 338. 'Vergeblicher Ärger' 1839, R. 118.

In denselben Zusammenhang gehört der Blick in die Ferne ohne ausgesprochene Auffassung des Panoramas. Ein eigenartiges Spiel ist der Wechsel des Standpunktes, den Eichendorff mehrmals der Situation gegenüber einnimmt. So: 'Der wandernde Musikant. 4.' 1823, R. 36. *Und sie sehn ihn fröhlich steigen* . . — Der Blick von unten nach oben; in der folgenden Strophe umgekehrt. Oder: 'Frühlingsgruß' 1837, R. 191. *Es steht ein Berg in Feuer* . ., das setzt den Blick von der Ferne aus, von unten nach oben, voraus; dann rascher Wechsel: *Und auf dem höchsten Wipfel steh'*

ich . . o Welt, du schöne Welt du, man sieht dich vor Blüten kaum, also der Blick von oben, Panorama.

So ergibt sich aus dieser beherrschenden, eigenartigen Betrachtungsweise der Landschaft als Panorama das Bestreben, sie als Ganzes, als Einheit zu erfassen, von dem Verwirrenden der Linien und Formen abzusehen und das herauszuheben, was man die Stimmung der Landschaft nennen könnte. Er stilisiert die Landschaft. *Stilisierung im allgemeinsten Sinne ist jede Entfernung von der einfachen Wiedergabe des in der Natur Vorgefundenen zu einem künstlerischen Zweck* — bei Eichendorff, um durch die Situation die Stimmung darzustellen. — *Sie ist insbesondere Veranschaulichung des Wesentlichen in den Naturobjekten, im Gegensatz zum Abschreiben derselben mit gleicher Wertschätzung dessen, was an ihnen wesentlich und dessen was für ihr Wesen bedeutungslos ist.*[1])

Das Verständnis für die Schönheit ruhender Formen, für Linien und Flächen fehlt ihm. Das liegt einerseits in seiner literarischen Ausbildung und ist ein Erbteil der Romantik, andrerseits ist es im Tiefsten in seiner Begabung begründet. Ihm ist die Außenwelt Darstellungsmittel der Stimmung, die Landschaft fesselt ihn insofern, als sie die feinen Schwingungen seiner Seele annimmt. So ist das eigentlich Körperliche am Naturbilde nur selten und sehr flüchtig herausgehoben.

Und zwischen den Bergesbogen, wohl über den grünen Plan 1812, P. 114. Gebirg' und Länder draußen blau gezogen 1826, R. 244. Zwischen grauen Wolkenschweifen, die verschlafen Berg und Flut mit den langen Schleiern streifen 1828, R. 308. . . langt Gottes Hand, zieht durch die stillen Fluren gewaltig die Konturen, Strom, Wald und Felsenwand. 1831, R. 45. Die Ströme hell durchs Land sich strecken R. 289. Die Berg' im Mondesschimmer wie in Gedanken stehn 1834, R. 58 (wohl das einzige Beispiel,

[1]) Lipps a. a. O. S. 261.

wo das Plastische der Form, das Ruhende, so deutlich herausgehoben ist).

Dafür hat Eichendorff, seit er die Landschaft kennt, ein feines Gefühl für den Hauch über ihr, das Formlose, Bewegliche, die 'Seele'. Das früheste Gedicht, das diese Eigenart zum Ausdruck bringt ist 'Maria Magdalena' 1808, P. 45. 'Frische Fahrt' 1810, P. 87, zwar keine deutliche Landschaft, aber das ganze Naturbild ist in Duft, Glanz, Klänge aufgelöst, weder feste Umrisse noch starre Formen. 'Mittagsruh' 1811, P. 99: Berge, Fluß und Täler geben die knappen Umrisse; *webet heimlich, schillert, Strahlen! Sinnend ruht des Tags Gewühle* . . Das ist alles atmendes Leben, stark betont und über die angedeuteten Formen ausgegossen. So auch: 'Abschied und Wiedersehen. 2.' 1816, R. 231. 'Nachts' 1824, R. 33. 'Im Abendrot' 1837, R. 239. 'Nachklänge. 1.' R. 239. 'Am Strom' R. 245. 'Morgendämmerung' R. 286. 'Zauberblick' R. 338. Dieses Geistige am Naturbilde, alles Bewegliche, Wolken, Wind, Wasser, Luft, Licht stellt Novalis als das eigentlich Poetische hin: *Wolkenspiel — Naturspiel äußerst poetisch. Die Natur ist eine Äolsharfe, sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind. (Ideenassoziation.)* [1])

So spielt nun bei Eichendorff auch die Beleuchtung der Landschaft, ihr reicher Lichtwechsel, eine bedeutsame Rolle. Sie ist neben dem Blick für das Panorama das eigentliche Lebenselement seiner Naturauffassung und Naturdarstellung. Beleuchtung und Beleuchtungswechsel sind es, die seinem etwas typischen Naturbilde Mannigfaltigkeit und Reichtum geben. 'Nachtigall' 1808, P. 25. 'Morgenritt' 1810, P. 88. 'Die ernsthafte Fastnacht' 1814, R. 156: *Spiegelt sich im Sonnenschein — bleich schon fallen Abendlichter — Sterne auf und nieder gehen — funkelnd schön*

[1]) Minor III, 93.

im Mondesglanze — ins Morgenrot. Das Ruhende ist die Situation; Wandel, Leben ist die wechselnde Beleuchtung. Prinzip des ganzen Aufbaues ist dieser Beleuchtungswechsel in 'Terzett' 1824, R. 93. Das Aufblühen des Lichtes am Morgen, die schwüle Mittagsglut, das Funkenspiel der sinkenden Sonne, das sind die Effekte, die Eichendorff in dreimaligem Wechsel über die beiden Situationen ausgießt. Eine fast märchenhafte Beleuchtung spielt über dem leise angedeuteten Landschaftsbilde in 'Elfe' 1833, R. 192. 'Nachklänge. 4.' R. 241. 'Die Nacht' 1834, R. 58. 'Abend' 1837, R. 271. 'Morgenlied' R. 273: das leise Erwachen der Landschaft, das Aufblinken der Beleuchtung. 'Der Pilger. 1.' R. 281. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt 'Der Sänger. 1.' R. 284 dar. Hier ist der Wandel der Beleuchtung unübertrefflich gezeichnet. Der breite Abendschein, die Zersplitterung des Lichtes in Strahlen und Funken beim Sinken der Sonne, Wiederschein, Dunkel, Mondbeleuchtung. 'An meinem Geburtstage' 1850, R. 181.

Diese ganze Technik, sowie Situationen wie etwa: *Regen Flüchtig abwärts gehen, Scheint die Sonne zwischendrein, Und dein Haus, dein Garten stehen Überm Wald im stillen Schein* 1811, P. 96 regen die Frage an, ob die Malerei etwa Einfluß genommen hat auf Eichendorffs Naturauffassung. Sie kann nicht kurzweg von der Hand gewiesen werden. Ph. O. Runge, der mit den meisten Romantikern eng befreundet war, mit allen im Briefwechsel stand, hat in seinem Bilderzyklus 'Die Tageszeiten' die Poesie und Symbolik der Beleuchtung tief zu erfassen gesucht. In einem Briefe an Steffens[1]) spricht er von einem *Rhythmus der Tageszeiten* und wirklich beweist das Tagebuch, daß Eichendorff Runge

[1]) Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. Zwei Teile. Hamburg 1840 und 1841. I, 173.

kannte; 9. Juli 1807: *Zeigte uns Görres in der ästhetischen Stunde die vier himmlischen Kupferstiche von Runge, die diesmal den Preis in Weimar erhalten. Arabesken. Unendliche Deutung.* Gemeint sind Runges 'Arabesken'.[1] In Betracht kämen ferner die Landschaftsstücke der spätern Niederländer. Wie sie hat Eichendorff das feinste Gefühl für die Poesie der Luft, des Wolkenspiels, der Beleuchtung. Wie über ihre Bilder, so geht durch seine Lieder der frische Hauch des Morgens, der schwüle Atem des Mittags, das warme Abendlicht. Wie Cuyp, Jakob van Ruysdael diese Poesie in Farben auffingen, so fängt er sie in seinen Liedern ein. Biese nennt diese niederländischen Gemälde aus dem 17. Jahrhunderte *gemalte Naturdichtung.* Sie hätten, was ein abgeschlossenes lyrisches Landschaftsbild angehe, dort aufgehört, wo hundert Jahre später die Poesie angefangen hätte. Sollte es nicht mehr als bloße Ähnlichkeit, bloß gleiche Richtung in der Begabung gewesen sein? Starkes Interesse Eichendorffs für die Malerei läßt sich nachweisen. In dem Lustspiel 'Wider Willen' wendet er sich scharf gegen die französische Malerei seiner Zeit.[2] Anlehnung an ein Bild scheint sein Sonett zu sein: 'Ein alt Gemach'. . 1826, R. 244. Dann eine Briefstelle bei Kosch[3] (Loeben an Eichendorff): *Die himmlischen Widerscheine des Dürerschen Christbildes, die du aus deiner innersten Seele in die meine fallen ließest, wohnen seitdem wie Sonnenschein . . . in meinem Gemüte.* Die Stelle spielt auf Eichendorffs Pariser Reise 1808 an; hier kann allerdings sein Interesse für die Malerei geweckt und ge-

[1]) Ein neuer Beweis dafür, daß die tiefsten Anregungen von der jüngern Romantik unabhängig von Loeben ausgingen, ja zu einer Zeit, da Eichendorff ihn noch gar nicht kannte.

[2]) Fr. Castelle a. a. O. S. 52 f.

[3]) Aus dem Nachlaß S. 23 und 31.

fesselt worden sein, zumal da sich schon in seinem frühesten Tagebuche Bemerkungen über Bilder finden. [1])

Dieser Sinn für das Veränderliche, Wandelbare, Geistige am Naturbilde war jedenfalls tief in der romantischen Psyche begründet. *Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen.* Der ruhelos wandernde Romantiker, vor dessen Augen die Landschaften wie Traumbilder vorüberflogen, fand keinen Genuß an der majestätischen Schönheit ruhender Formen oder der einfachen Wirkung der Linie. Er suchte auch in der Natur das Wechselnde, Rastlose, Licht und Wolken, Wasser und Wasserfälle, die Phantastik des Landschaftsbildes, ein Analogon zu der ruhelosen Gefühlswelt, die in ihm brauste. Das allein bot ihm Gelegenheit seinen krassen Subjektivismus, die Begierde nach schrankenloser Herrschaft des Ich und seiner Phantasie auch im Naturbilde zu befriedigen. Er liebte keine Gestalten sondern das Verschwommene, Dämmerung. Er liebte es Gestalten zu schaffen und zu zerstören, Wolkengebilde aufzutürmen und wieder zerfließen zu lassen. Das Helldunkel, das unsagbar Nebelhafte seiner Stimmung konnte nur durch Lichteffekte, durch Dämmerung ausgesprochen werden. In diesen Zusammenhang rückte Eichendorff ein, und was bei ihm Naturanlage sein mochte, verstärkte die literarische Tradition. So erfüllte er Novalis' Forderung bezüglich des Naturbildes: *Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.*[2]) — *Die Kunst — auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch*

---

[1]) Beleuchtung und Licht in der Landschaftsmalerei: A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen a. a. O. I, 191 ff.; Symbolik der Beleuchtung I, 198.

[2]) Minor III, 46.

bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.[1]) Hierin liegt das Romantische von Eichendorffs Naturauffassung. Über die alltäglichste, gewöhnlichste Landschaft goß er eine Flut von magischer Beleuchtung, von seltsamen Stimmen aus, machte sie so fremd und seltsam, und indem er durch diesen Duft die Lichter einer ahnungsreichen Ewigkeit spielen ließ, aus der Landschaft den Atem der Gottheit spürte, war er Romantiker wie Novalis es forderte. So ist auch sein Naturgefühl pantheistisch angehaucht und er steht in geistiger Verwandtschaft zu Spee und Angelus Silesius, freilich ganz anders als die krankhaft gereizte Droste-Hülshoff. Ihm ist wie Jakob Böhme die Natur der Leib Gottes.

Aber trotz alledem sahen die Kritiker und Seher der ältern Romantik die Natur mit andern Augen an. Sie machten ein Problem aus ihr, das sie zu ergrübeln suchten. Eichendorff trat ihr mit seiner morgenfrohen Wanderstimmung frisch und fröhlich gegenüber in jugendlicher Sinnlichkeit bis in sein spätes Alter. Soweit Veranlagung und literarische Bildung.

Es wirkten aber zweifellos auch Äußerungen der spezifisch germanischen Volksseele mit. Böckel[2]) erkennt nur dem Germanen den Sinn für die Poesie des Waldes zu; der Berg-, Wald- und Baumkultus sei urgermanisch. In der französischen, italienischen, spanischen, portugiesischen Volksdichtung lasse sich keine auch nur nebensächliche Schilderung des Waldes und seiner Poesie nachweisen. Ebenso fremd sei dem Romanen Wanderbursch und Wanderlied. Da nun Eichendorffs äußere Auffassung der Landschaft so durchwegs vom Standpunkte des Wanderers und der Wanderstimmung gegeben ist, ein weites frohes Erfassen des

---

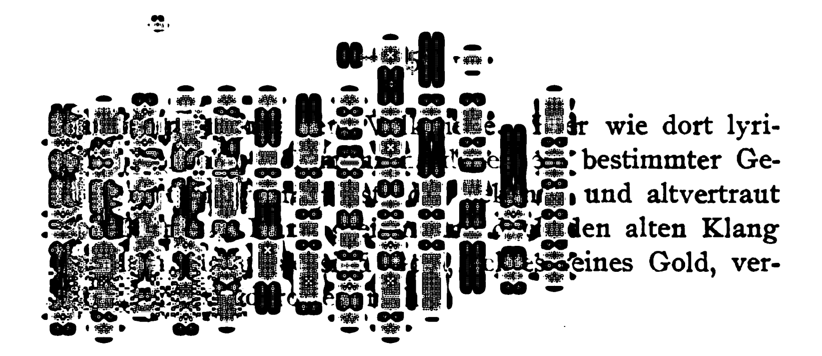
[1]) a. a. O. II, 304.

[2]) Otto Böckel, Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1906. S. 40.

Ganzen, Stimmungsvollen, Sinnlichen, so wäre hier ein tiefgehender Einfluß des Volkstums zu erkennen. Da ferner das deutsche Volkslied zu allen Zeiten Träger des Naturgefühls war, und noch jetzt so konservativ in dem altgermanischen Verhältnis zur Natur wurzelt, so müssen wir das Volkslied als den Vermittler dieser volkstümlichen Eigenart betrachten.

Fassen wir zusammen: Eichendorff geht aus von der Auffassung der ältern Romantik, besonders Tiecks; er sieht nur Elemente, vorwiegend Farben, faßt sie allmählich zu einem Ganzen zusammen. Um 1824 ist die Landschaft völlig ausgeprägt; er deutet nur an, stilisiert, führt nicht näher aus, etwa wie er es bei den Holzschnitten liebt: *Selbst die ungeschickten Holzschnitte dabei waren mir lieb, ja überaus wert ... ja, ich glaube wahrhaftig, wenn einmal bei Gedichten Bilder sein sollen, so sind solche die besten. Jene feinen sauberen Kupferstiche mit ihren modernen Gesichtern und ihrer bis zum kleinsten Strauche ausgeführten und festbegrenzten Umgebung verderben und beengen die Einbildung, anstatt daß die Holzstiche mit ihren verworrenen Strichen und unkenntlichen Gesichtern der Phantasie, ohne die doch niemand lesen sollte, einen frischen unendlichen Spielraum eröffnen, ja sie gleichsam herausfordern.*[1]) Er erfaßt das Bild einheitlich; darum Panorama, Beleuchtung, Seele und Hauch, eben weil ihm die Landschaft nicht Objekt sondern Mittel ist. Seine Landschaft ist fast typisch und kehrt immer wieder, aber auch hier kann er sich auf Novalis berufen: *Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach wie sein Instrument aber ebenso unerschöpflich an Melodien.* Also Variation höher als neue Erfindungen! Hier berührt sich Eichendorff

[1]) Werke II, 56 f. Eine ähnliche Stelle bereits im Tagebuche 1805 gelegentlich der Schilderung der Rosstrappe.



… r wie dort lyri-
… bestimmter Ge-
… und altvertraut
… den alten Klang
… eines Gold, ver-

IV. Subjekt und Situation.

> Sie [die Welt] ist überhaupt a priori von mir belebt Eins mit mir. Ich habe eine ursprüngliche Tendenz und Fähigkeit, die Welt zu beleben. Nun kann ich aber mit nichts in Verhältnis treten, was sich nicht nach meinem Willen richtet, oder ihm gemäß ist. Mithin muß die Welt die ursprüngliche Anlage haben, sich nach mir zu richten, meinem Willen gemäß zu sein.
>
> Novalis.

Was wir hier behandeln, ist vornehmlich das, was wir nach Analogie der Raumkunst 'Stil' nennen möchten, die Art und Weise, wie Eichendorff mit Notwendigkeit, von Begabung und literarischer Bildung geleitet, das Naturbild, nachdem es äußerlich schon Gegenstand seiner künstlerischen Tätigkeit war, innerlich sich aneignet und beseelt. Der eine vermag sich die Außenwelt nur in der Phantasie anzueignen, ein äußerlicher Vergleich, ein Bild, die Metapher sind der Ausdruck dafür. Dem andern verknüpft es sich überwiegend im Gemüte, er fühlt und lebt sich hinein; das sind unsere bedeutendsten Lyriker; ein Dritter eignet es sich durch das Symbol an; durch Reflexion, gewissermaßen verstandesmäßig, gibt er ihm rein äußerlich eine Bedeutung, die dem Naturbilde an sich nicht zukommt. Bei diesem Prozeß hat die Einfühlung wenig oder nichts zu tun; allerdings können die Teile im Gemüte verknüpft sein und das Ganze als solches in der Reflexion.

Das sind allgemeine, im Innersten der Eigenart bedingte, wir möchten sagen gesetzmäßige Beziehungen des Ich zur Situation. Geiger lehnt das im allgemeinen ab und warnt vor den Naturwissenschaften.[1]) Volkelt wehrt sich mit aller Kraft gegen die Übertragung naturwissenschaftlicher Methoden auf die Geisteswissenschaften, und mit vollem Rechte! Daß wir es aber hier wirklich mit gesetzmäßigen Beziehungen zu tun haben, läßt sich ebensowenig leugnen. Auch die Literaturgeschichte nimmt stillschweigend solche 'Gesetze' an. Wie könnte man es sonst wagen rein analytisch Goethes und Lenzens Lieder scheiden zu wollen! Freilich kann man nicht sagen: der Dichter muß so und nicht anders beseelen; aber nach Anlage und Ausbildung beseelt er eben so und nicht anders. Er verzichtet im Interesse seiner Kunst auf Freiheit und Willkür.

Kaum in anderer Beziehung ist Eichendorffs Entwicklung so klar und einfach als hier. Die Verknüpfung des Ich mit der Situation gründet sich bei ihm so gut wie gar nicht auf die Phantasie, und die wenigen Beispiele fallen in die früheste Zeit. Die Situation ist ihm also selten bloß dekorativ. Seit seiner beginnenden Reife ist sein Verhältnis zur Situation ausschließlich durchs Gemüt bestimmt. Seine Naturbeseelung beruht auf Einfühlung, ist nicht willkürlich, sondern psychisch notwendig. Gegen das Alter zu — und die Stimmungen des Alters klingen bei Eichendorff sehr früh an — tritt zu dieser Verknüpfung im Gemüte auch die Verknüpfung in der Reflexion; seine Lyrik wird symbolisch.

'Stammbuchblatt für M. H.' 1807, P. 1, ein ausgeführtes Naturbild, ein Schiffer, heitrer Himmel, Meer, Wald und Berge versinken. Das Ganze ist lediglich ein Vergleich: *fern laß den Freund nach Ost und West*

[1]) a. a. O. S. 11.

nur steuern. Die Beziehung des Ich zu dieser Situation wird durch die Phantasie bestimmt. 'Es waren zwei junge Grafen' P. 2. Hier zeigt sich, daß diese Beziehung zwischen Subjekt und Situation im selben Gedicht wechseln kann: *zwei Gesellen.. die gehn wie Wind und Wellen, Gott weiß: wohin, woher.* Die Beziehung ist durch die Phantasie bestimmt, die Elemente sind rein dekorativ: *Wie eines Stromes Dringen geht unser Lebenslauf:* das Bild ist weiter ausgeführt, wieder nur dekorativ. Aber im weitern Verlaufe knüpft auch das Gemüt leise Fäden an: *Dich rührt die frische Helle, das Rauschen heimlich, kühl, das lockt dich zu der Welle, weil's draußen leer und schwül.* Hier waltet schon Einfühlung, kaum merkbare Beseelung, obwohl das Ganze ein Vergleich und in der Phantasie verknüpft ist. Ähnlich: 'Angedenken. 2.' 1808, P. 7. Die Elemente des Naturbildes sind zum Teil beseelt, verknüpft im Gemüte, aber das Ganze in der Phantasie: wie einem, der aus dem Ballsaale in die Nacht tritt, die Töne leise nachklingen, indeß draußen Land und Seen träumen, so grüßt mich Musik von ferne, seit du erhörend mich verlassen. 'Der Schiffer' P. 8: Du bist ein Meer, auf dem ich fahre. In der weitern Ausführung des Bildes sind die Elemente immer wieder von neuem in der Phantasie verknüpft: Deine Lockennacht, deine Zähne sind die Korallen, das Dämonische in dir ist wie Sirenengesang. Ebenso 'Madrigal' P. 8. Ähnlich: 'Wenn frisch die bunten Frühlingsschleier wallen' P. 12. 'Der Dichter' P. 20. Im Einzelnen auch: 'Das Mädchen' P. 61. 'Die Freunde' 1809, P. 66. Doch sind die Elemente auch einheitlich: Seefahrt. 'An L . .' P. 66. *So verschlingen in Gedanken sich zwei Stämme wundertreu.* 'An A', P. 68. 'An . .' P. 74. 'Mahnung. 1.' 1810, P. 80. *Wen'ger Gedanken... wie Felsen aus dem Jammer... ragen.* Auch die Beseelung ist willkürlich: *Da hört' ich Strom und Wald dort so mich tadeln,* und nun folgt

eine ganze Rede. 'An Die Tiroler' P. 81. 'Auf Dem Rhein' P. 84; am Schluß. 'Zum Abschied' 1812, P. 102. 'Wehmut' P. 104. 'Erhebung' P. 110. Noch 1813 ein Beispiel: 'Aufbruch' R. 153.

Damit ist diese Art der Verknüpfung verklungen. Die Grenze bildet deutlich das Jahr 1812, der Schlußpunkt seiner Jugendlyrik im weitern Sinne überhaupt. Die Bewegung ist deutlich absteigend; sie hat stark eingesetzt und macht nun völlig der Verknüpfung im Gemüte Raum, die im wesentlichen überhaupt Eichendorffs Stellung zur Situation kennzeichnet. Im einzelnen bestimmt auch während dieser Zeit die Reflexion diese Verknüpfung. 'An der Oder' 1808, P. 22. Das Ganze stammt durchaus aus der Anschauung, ist Anfangs im Gemüte verknüpft. Aber immer stärker tritt der symbolische Gehalt hervor: die Oder, der Strom, wird zum Symbol des Lebenslaufes, der Lebensfahrt. Ob 'Auf einer Burg' 1811, P. 97 symbolisch zu deuten ist, bleibt zweifelhaft. 'Glückliche Fahrt' 1812, P. 102. All das sind nur Einzelheiten. Charakteristisch wird diese Verknüpfung in der Reflexion erst gegen das Alter hin. Symbolischen Gehalt haben schon die zwei Elemente in 'Treue' 1830, R. 89. 'Letzte Heimkehr' 1833, R. 71 ist das erste deutliche Beispiel. Das Verhältnis ist anfangs rein durch das Gemüt bestimmt: Bergwanderung bei anbrechender Nacht. Immer deutlicher wandelt sich dieses Verhältnis zu einem symbolischen, bis es am Schluß klar ausgesprochen ist: *Ist's Morgen, der so blendet?... Wenn du erwachst, sind wir zu Haus!* Erwachen in der Ewigkeit. Ähnlich scheint es in 'Anklänge. 2.' 1833—35 R. 74 zu sein. *Die Linde schüttelt oben ihr Laub und deckt mich zu.* Ganz deutlich 'Nachklänge. 4.' R. 241. Traum von einer Frühlingslandschaft und Erwachen: *Die Flocken waren Eis, die Gegend war vom Schnee, mein Haar vom Alter weiß.* Bezeichnend ist 'Erwachen' 1833, R. 289. Ein

Frühlingsbild, aber jedes Element ist symbolisch wie auch das Ganze. 'Der Weckruf' 1834, R. 277. 'Der Schiffer' 1836, R. 276. 'Nachklänge. 3.' 1836, R. 240. 'Sommerschwüle 2.' 1837, R. 113. 'Im Abendrot' R. 239. 'Sterbeglocken' R. 281. 'Der Pilger' R. 281. 'Durch' R. 299. 'Winternacht' 1839, R. 292. 'Im Alter' R. 298. Die Herbst- und Abendlandschaften der letzten Jahre sind bei aller tiefen Einfühlung im einzelnen doch als Ganzes symbolisch. 'Frühling' 1841, R. 274. 'Kurze Fahrt' R. 293. 'Das Alter' 1844, R. 227. 'An meinem Geburtstage' 1850, R. 181. Diese Art, das Naturbild durch die Reflexion symbolisch zu deuten, ist also aufsteigend. Die lange Entwicklung von 1813 bis etwa 1833 ist bestimmt durch die beherrschende Stellung des Gemütes. Die Grenzen sind etwas fließend. Doch findet sich nach 1813 so gut wie kein Fall mehr, wo die Phantasie das Bestimmende wäre, und erst um 1833 tritt der symbolische Gehalt stärker hervor. Die Hauptthese bleibt: Eichendorffs inneres Verhältnis zur Situation ist bestimmt durch das Gemüt. Das bedingt Einfühlung, Beseelung, Bewegung und auch da lassen sich ganz deutlich die Wege aufdecken, die seine Entwicklung gegangen ist.

Wir können sie zusammenfassen: Eichendorff geht in der Frühzeit von willkürlicher Beseelung aus. Mit dem Abschluß seiner Jugendlyrik ist seine Einfühlung ausgebildet. Um das Jahr 1824 setzt jene Bewegung ein, die einerseits die beseelten Elemente zu einem Gesamtleben zusammenfaßt, andrerseits das Einzelleben bis zur Gestaltung moderner Mythen steigert. Das ist um 1849. Im Einzelnen ergeben sich natürlich Rückläufe und Kreuzungen, die sich um die einfache Linie legen.

Eichendorff war sich des Einfühlungsvorganges[1])

[1]) Den glücklichsten poetischen Ausdruck hat wohl Brentano dafür gefunden: *Ich fühle mich gebaut, gemalet, geschnitzt, geblüht in diesem Haus und in den Springquell ausgestrahlet.* Schriften I, 375.

wohl bewußt. *Nur die Wolken flogen, daß die Seele, mitgezogen* 1810, P. 88. *Mit den Wolken, eilig fliehend, mit der Ströme lichtem Grüßen die Gedanken fröhlich ziehend* P. 89. *Die Wellen lieblich klungen, das ganze Herz zog nach* 1812, P. 112. *Mit den Wolken in den stillen Räumen schiff' ich still fort zur unbekannten Tiefe* 1824, R. 94. Das sind Verse, die den Vorgang der Einfühlung scharf wiedergeben.

Die Einfühlung und Beseelung bei Eichendorff geht in der Jugend zum großen Teil von der Belebung abstrakter Begriffe aus, was natürlich mit dem bedeutenden rein subjektiven Gehalt seiner Frühlyrik zusammenhängt. Nicht viel tiefer ist es, wo wirkliche Tonempfindungen die Einfühlung vermitteln.

Waldhorn sprach, rief 1808, P. 4. Verführend Lied der Quellen P. 9. Spricht der Abgrund P. 13 (hier und ähnlich öfter ist die Beseelung ganz willkürlich, weil die Tonempfindung, auf Grund der sie scheinbar erfolgt, vom Objekte gar nicht ausgeht). Die Wimpel jauchzen 1808, P. 39. Sprach der Strom so dunkle Worte P. 41. — Noch spät zwei Fälle: Die Ströme, die Auen rufen, der Abend singt 1814, R. 246. Nachts oft, wie in Träumen, fängt der Garten zu singen an 1837, R. 109.

Nach 1812 erfolgt die Beseelung stets auf Grund bestimmter Empfindungen und wird so psychisch notwendig. Vor allem sind es Tonempfindungen:

Der Winde Stöhnen 1812, P. 104. Klänge, die ans Fenster flogen 1816, R. 231 (etwa wie ein Waldvöglein, das ans Fenster kommt). plaudert nicht so laut, ihr Quellen R. 61. Der Wald will sprechen 1818, R. 222. Das Bächlein rauschet da so eigen, als weinte es in einem fort 1826, R. 326. Der Wald ernst wie in Träumen spricht 1833, R. 289. Die Quellen klagend gehn 1834, R. 58. Springbrunn plaudert noch immerfort 1839, R. 323.

Besonders deutungsfähig waren für Eichendorff die Vogelstimmen, die er von Jugend auf so gerne belauscht. Hier ist seine Einfühlung und Beseelung oft

so zart und stimmungsvoll, daß sie den intimsten Reiz eines Liedes ausmacht. Während in der Frühzeit die Nachtigall überhaupt nur begrüßt, verkündet, klagt und weint, die Beseelung also traditionell ist, wird sie später abwechslungsvoller, stimmungsreicher.

Lassen Nachtigallen . . . der Sehnsucht Lied erschallen 1812, P. 105. Der Kuckuck schelmisch lacht P. 113. Waldvöglein sang so traurig P. 116. Nachtigall, verliebte, klage nicht so schmeichelnd durch die Nacht 1816, R. 351. Die Lerchen schwirren hoch vor Lust 1823, R. 32. Die Lerchen jubeln R. 289. Die Nachtigallen schlagen von ihr die ganze Nacht 1834, R. 58. Durchs Blau die Schwalben zucken und schrei'n R. 70. Da klagt vor tiefem Sehnen schluchzend die Nachtigall 1835, R. 251. Wußte kaum, warum du weinst, fromme Nachtigall 1837, R. 239. Spatzen schrein 1841, R. 195. Nur eine frühe Lerche steigt, es hat ihr was geträumet R. 117.

Lichtempfindungen dagegen dienen der Einfühlung nur sehr selten als Grundlage. Hieher gehören die Fälle, wo den Bächen und Strömen Augen und helle Blicke zugeschrieben werden. Dann noch ein vereinzeltes Beispiel:

Waffen . . zornig aus dem Roste funkeln, wenn der Morgen aufgegangen 1810, P. 76.

Das häufigste und bedeutendste Mittel für die Einfühlung sind in Eichendorffs ganzer Entwicklung Bewegungsempfindungen.

Drüber Wolken schnelle gehen 1808, P. 8. Regten frischer sich die Bäume 1810, P. 88. Ziehn Wolken einsam übers Feld 1812, P. 110. Es rührt sich stärker der Wald P. 116. Quellen stürzen von den Klüften 1814, R. 136. Da rauscht's lebendig draußen in den Bäumen 1816, R. 231. Der Mond nur wandelt nun durch den hohen Buchensaal 1817, R. 60. Die Bächlein von den Bergen springen 1823, R. 32. Daschleicht der Mond so heimlich sacht 1824, R. 33. Die Vögel hoch durch Nebel ziehn nach Haus 1826, R. 229. Wir ziehn auf wildem Rosse (Meereswogen), das bäumt und überschlägt sich schier vor manchem Felsenschlosse 1834, R. 46. Die stillen Wolken wandern ebda. Da sprangen vom Fels

die Quellen R. 338. Quellen, die von den Klüften sich stürzen R. 55. Der Storch stolziert von Bein zu Bein R. 70. Quellen, die so kühle sprangen 1837, R. 113. Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen lind rauschend wie im Traum R. 216.

Die Grundlage für die Beseelung bildet also hier die Bewegung des Objektes; diese nimmt der Dichter wahr; mit Hilfe seiner Bewegungsempfindungen nun fühlt er in diese Bewegung des Objektes Leben, Seele ein. Auch bei ruhenden Formen und Linien geht Eichendorff von Bewegungsempfindungen aus. Die Fälle — wir suchen sie hier zu erschöpfen — sind übrigens im Verhältnis zu den weit über 500 Gedichten nur spärlich.

Nachts die Berge stille stehen 1808, P. 8. Gebirge dunkelblau steigt aus der Ferne P. 13. Die goldnen Höhen steigen P. 39. Es dehnt sich die Erde, es bäumt sich die Kluft P. 63. In Qualmen steigt und sinkt das Tal 1812, P. 106. Der Stephansturm ... guckt übern Berg und säh' mich gern 1826, R. 68. Die Ströme hell durchs Land sich strecken 1833, R. 289. Da dehnt ein Turm und reckt sich. 1837, R. 47. Die Höhn und Wälder schon steigen immer tiefer ins Abendgold R. 245. Die Felsen im Abendrot hangen als wie ein Wolkenschloß R. 315. Es ruhten ... tief in blauer Schwüle die sonn'gen Täler all R. 338.

Damit haben wir die allgemeinen Grundlagen, das beherrschende Prinzip seiner Naturbeseelung gegeben. Eichendorff beseelt, indem er durch Ton- und Bewegungsempfindungen Leben in die Situation einfühlt. Soviel ist aber schon aus diesen Beispielen ersichtlich, daß es bis 1824 fast nur einzelne Elemente sind, die er beseelt. Und dann ist das Leben, soweit es hier zum Ausdruck kam, gebunden, nicht persönlich. Erst seit dieser Zeit werden die Elemente gewissermaßen zu beseelten Gestalten erhoben, gewinnen Plastik.

Auch die Blümlein nach ihm langen, möchten doch sich sittsam zeigen 1812, P. 121. Nelke, du reizendes Kind 1818, R. 197. Die schöne Mutter (Erde) im Brautkranz R.

222. Da sah der Abend durch die Bäume herein 1832, R. 248. O Herbst . . so wunderbare Weise singt nun dein bleicher Mund 1833, R. 240. Wie bald kommt der Abend schön durch den stillen Wald 1834, R. 280. Als die Nacht schritt leis daher 1836, R. 342. Da kommt der Frühling gegangen wie ein Spielmann aus alter Zeit 1837, R. 272. Schöne Erde, nun wache auf R. 273. Du stille Nacht, wie steigst du von den Bergen sacht R. 284. Die Erde schläfert 1844, R. 227.

So ist es nun verständlich, daß den Naturelementen als beseelten Einheiten, die tätig und leidend gedacht sind, Stimmungen und Gefühle geliehen werden.

Sinnend ruht des Tags Gewühle 1811, P. 99. Herbst! betrübt verhüllst du 1812, P. 107. Es schüttelte die Äste vor Lust der grüne Wald P. 112. Alle Blumen trunken lauschen 1816, R. 352. Da rauscht der Wald erschrocken 1833, R. 45. Es schauert der Wald vor Lust R. 241. Wenn die Bäume träumend lauschen 1834, R. 110. Die Brunnen verschlafen rauschen R. 56. Die Erde bebt vor Wonne 1837, R. 194. (Die Bäume) schütteln sich in Träumen R. 278. Und aus dem tiefen Grunde das Meer wehklagend brach R. 315. Stumm erwartend stand der Baum 1850, R. 182.

Diese Entwicklung ist ganz eigentümlich unterbrochen durch drei Gedichte des Jahres 1814: 'Ruhe der Nacht' R. 158. 'Die ernsthafte Fastnacht' R. 156. 'Der Freiheit Wiederkehr' R. 136. Das erste Gedicht steht ganz vereinzelt in Eichendorffs Entwicklung. Eine Fülle von Gestalten, plastisch, riesengroß, verkörperte und beseelte Naturgewalten.

Windsgleich kommt der wilde Krieg geritten, Durch das Grün der Tod ihm nachgeschritten, Manch Gespenst steht sinnend auf dem Feld, Und der Sommer schüttelt sich vor Grausen, Läßt die Blätter, schließt die grünen Klausen, Ab sich wendend von der blut'gen Welt. Prächtig war die Nacht nun aufgegangen, Hatte alle mütterlich umfangen, Freund und Feind mit leisem Friedenskuß.

Diese Art der Plastik ist sonst Eichendorffs Art nicht. Der Krieg mit seinen grotesken Bildern hat hier zweifellos seine Phantasie angeregt. Ähnlich 'Die ernst-

hafte Fastnacht', nur in freundlicherer Art. Die Freiheit im dritten Gedichte ist gleichfalls so machtvoll in Phantasie und Gemüt erfaßt, daß wir auch hier gesteigerte Einfühlung vor uns haben. Allegorie ist es keine.

Immerhin liegt diese Art der Beseelung in jener Richtung, die im Alter ihren Höhepunkt erreichte, nämlich die Einfühlung ins Märchenhafte und Mythische zu steigern. Novalis erwog: *Sollte nicht eine Naturmythologie möglich sein? Mythologie hier in meinem Sinn als freie poetische Erfindung, die die Wirklichkeit sehr mannichfach symbolisiert.*[1]) Damit steht dieser Höhepunkt in Eichendorffs Einfühlung im Zusammenhange.

Feld und Baum besprechen sich 1812, P. 111. Ein kleines Märchen: Die Rose seh' ich gehn aus grüner Klause Und, wie so buhlerisch die Lüfte fächeln, Errötend in die laue Flut sich dehnen 1818, R. 222. Hinter uns kam grau die Nacht geschlichen 1826, R. 228. Die Wälder nur sich leise neigen als ging der Herr durchs stille Feld 1833, R. 271. Die Abendglocken klangen schon durch die stille Welt, die Engel Gottes sangen und gingen übers Feld 1835, R. 353. Die Sonne verschlafen lächelt wie eine wunderschöne Frau 1837, R. 206. Die Erde, die Mutter, so schön und bleich, küßt das Kindlein und läßt's nicht los, zieht es herzinnig in ihren Schoß und bettet es drunten gar warm und weich 1832, R. 248. Da wollt ein Hauch sich heben, wie unsichtbarer Engel Flug, die übers Wasser schweben 1836, R. 342. Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküßt, daß sie im Blütenschimmer von ihm nun träumen müßt' 1837, R. 290. Mond, der Hirt, lenkt seine Herde einsam übern Wald herauf R. 322. Die Nacht wandert leise durch den Wald übers Gras 1839, R. 255. Verträumt die stillen Weiden hingen hinab bis in die Wellen kühl. Die waren alle wie Sirenen mit feuchtem, langem, grünem Haar und von der alten Zeit voll Sehnen sie sangen leis und wunderbar 1837, R. 245. Von den Bergen sacht hernieder, weckend die uralten Lieder, steigt die wunderbare Nacht 1853, R. 225.

[1]) Minor III, 30.

Die ganze Entwicklung faßt 'Frühlingsdämmerung' 1849, R. 189 zusammen und schließt sie als Höhepunkt ab. *Denn über den mondbeglänzten Ländern Mit langen weißen Gewändern ziehen die schlanken Wolkenfraun wie geheime Gedanken.* Und als Höhepunkt für die Steigerung ins Märchenhafte: *Kennst die Blume du, entsprossen In dem mondbeglänzten Grund? Aus der Knospe, halb erschlossen, Junge Glieder blühend sprossen, Weiße Arme, roter Mund* 1853, R. 226.

Diesem einen Aste der Entwicklung, der in der Steigerung des Einzellebens gipfelt, läuft gleichgerichtet ein anderer, der die Zusammenfassung dieses Einzellebens zu einem Gesamtleben oder wenigstens zu einer Gesamtwirkung darstellt. Das hängt mit dem neuen Höhepunkte zusammen, dem Eichendorffs Kunst seit 1824 deutlich zustrebt: Die Situation wird einheitlich, deckt sich in ihrem Umfange völlig mit der Stimmung und wird ihr Darstellungsmittel. Diese neue Kunst setzt schon früh leise ein, es folgen einige Beispiele bis 1824, da macht 'Terzett' R. 93 einen deutlichen Einschnitt. Zwar findet sich erst 1837 die Masse dieser Gedichte, aber wir dürfen doch die Grenze um 1824 setzen. Denn die Menge der Lieder, die 1837 zuerst veröffentlicht wurden, sind sicher nicht alle unmittelbar vorher entstanden, sondern verteilen sich auf den größern Zeitraum. Ein Merkmal dieser neuen Kunst ist eben auch die Einfühlung eines Gesamtlebens oder wenigstens eine Zusammenfassung.

Und sinkt der Mittag müde auf die Matten, rast' ich am Bächlein in dem kühlsten Schatten, ein leises Flüstern geht in allen Bäumen, das Bächlein plaudert wirre wie in Träumen, die Erde säuselt kaum, als ob sie schliefe 1824, R. 90. Schöne Fremde 1834, R. 60. Busch und Bächlein in dem Tale lustig an zu plaudern fing. Blumen halb verstohlen blickten neckend aus dem Gras heraus, bunte Schmetterlinge schickten sie sogleich auf Kundschaft aus. Auch der Kuckuck in den Zweigen fand sich bald zum Spielen ein,

endlich brach der Baum das Schweigen .. R. 249 (das ist ein vielgestaltetes Gesamtleben in tätiger Wechselbeziehung, einheitlich eingefühlt). Daß die Glocken, die da schlagen, und im Wald der leise Wind jede Nacht von neuem klagen um mein liebes, süßes Kind R. 250. Durchs Blau die Schwalben zucken und schrei'n .. Vom Baum Rotkelchen gucken. Der Storch stolziert von Bein zu Bein .. Der Abend wie im Traum darein Schaut von den stillen Höhen 1834, R. 70. Wie Wald und Strom im Rauschen verlockend Worte tauschen ... so lieblich weht die Nacht, lind säuselt kaum die Erde 1837, R. 285. Der Wind nur geht bei stiller Nacht und rüttelt an dem Baume, da rührt er seine Wipfel sacht und redet wie im Traume 1839, R. 293. Das Gras ringsum, die Blumen gar stehn mit Juwelen und Perl'n im Haar, die schlanken Pappeln, Busch und Saat verneigen sich im größten Staat .. 1840, R. 66.

Auch in dieser Beziehung bildet 'Frühlingsdämmerung' den Höhepunkt, wo dieses bunte Leben in inniger Wechselwirkung steht. Das Moment der Einheit liegt darin, daß die Stimmung gewissermaßen die Richtung der Einfühlung angibt, die Richtung, in der sich dieses Gesamtleben bewegt. So verläuft diese Entwicklung im Großen und Ganzen geschlossen und einheitlich. Und wenn sich auch in der spätern Zeit Elemente finden, die nicht ins Gemüt aufgelöst sind, so ist eben zu bedenken, daß nicht ein Gedicht wie das andere sich in der Seele des Künstlers ausreifen kann. Wenn der innere Entwicklungsprozeß zu früh abgebrochen wurde, kann sich das Gedicht eben nicht ganz zur innern Form heranbilden; es bleiben Elemente ungelöst zurück. So wird in der spätern Zeit nur Mangel an genügender Entwicklung sein, was in der Frühzeit Mangel an Kraft war.

Es ergibt sich also: Der Art nach ist die Einfühlung bei Eichendorff von Ton- und Bewegungsempfindungen beherrscht. Novalis meint, vielleicht sei alle mechanische Bewegung nur Sprache der Natur. Ein Körper spreche den andern mechanisch an, dieser

antworte mechanisch. So wäre im Sinne der Romantik Bewegung im höchsten Sinne Ausdruck des Lebens in der Natur. Daher bei Eichendorff Bewegung der Farbe, der Töne, des Lichtes. Dem Umfange nach steigert sich Eichendorffs Einfühlung von der Beseelung des Elementes einerseits zur Einfühlung und Verknüpfung ganzer Gruppen, anderseits zur vollen Selbständigkeit des Einzellebens mit Anklängen ans Mythische und Märchenhafte.

Hatte schon Rousseau gerufen: Laßt uns die ganze Natur erst wieder beleben, so strebten Novalis und Tieck darnach — und sie folgten Anregungen von Steffens und Schelling — den Geist in der Natur zu entdecken. Das romantische Naturgefühl gipfelt darin, daß Naturstimmung und Menschenseele zu einem mächtigen Akkorde zusammenklingen. Das sind die allgemeinen Voraussetzungen, auf denen Eichendorffs Naturbeseelung beruht. Freilich hat kein Romantiker, Novalis ausgenommen, so wie er dieses Leben zu fühlen verstanden. Das Leben, das er einfühlt, ist heiß wie sein eigenes, kräftige volle Atemzüge. Wenige haben das Wehen und Brausen der Weltseele so tief und sinnlich erfaßt.

V. Stimmung und Situation.

> Die wahre Naturpoesie muß unseres Bedünkens die Natur und das Menschenleben in einen innigen Konflikt bringen und aus diesem Konflikte ein drittes Organischlebendiges resultieren lassen, welches ein Symbol darstelle jener höhern geistigen Einheit, worunter Natur nnd Menschenleben begriffen sind. Lenau.[1]).

Bei der Einfühlung und Naturbeseelung tritt der Dichter der Situation als geschlossene Individualität gegenüber. Das Subjekt mit seiner Fülle literarischer Überlieferung, geleitet durch Anlage und Begabung ist das Bestimmende. Die Einfühlung wird daher bei jedem Künstler mehr oder weniger etwas Einheitliches sein, selbst in seiner Entwicklung. Wird nun die Situation in den Zusammenhang des Ganzen gestellt, so wird die Stimmung in ihrer rätselhaften Wandelbarkeit, in ihrem Wechsel von Augenblick zu Augenblick das Bestimmende. Das Naturbild kann die Stimmung auslösen, kann sie darstellen; die Stimmung kann gegeben sein, sie wird in diesem Falle die Situation gewissermaßen beleuchten; die Situation kann demnach das ganze Gedicht beherrschen, mit rein subjektiver Darstellung wechseln, einmal leise auftauchen, gewissermaßen nur die Grundfarbe bilden, oder überhaupt nicht zur Geltung kommen. Also eine Fülle von Möglichkeiten,

[1]) Hallesche Literaturzeitung. 1834. 2, 295.

die noch durch die Intensität der Gefühle gesteigert wird. Immer aber ist die ewig wechselnde Stimmung das Leitende; so müssen sich die Verhältnisse von Fall zu Fall verschieben. Ein charakteristisches Verhalten der Individualität, ein Stil, läßt sich da nur in allgemeinen Umrissen erkennen.

Von einem ähnlichen Gesichtspunkte faßte auch Hebbel[1]) die Lyrik auf; auch er beurteilt des Verhältnis von Naturbild und Stimmung: *Tieck, in seinen lyrischen Gedichten, sucht die Natur auszusprechen durch Darstellung ihrer äußern Erscheinung ohne das Medium des vermittelnden Menschengefühls.*

Wir bestimmen zunächst im Allgemeinen den Umfang der Situation in der Technik des Ganzen und untersuchen dann das Gefüge zwischen Situation und Stimmung, um daraus zu charakteristischen Zügen für Eichendorffs Kunst zu kommen. Während der Jahre 1808 bis 1812 herrscht die Situation höchst selten im Ganzen, die größte Anzahl der Gedichte dieser Zeit ist rein subjektiv dargestellt, besonders die politische seit dem Berliner Aufenthalt. Wechsel zwischen Situation und subjektiver Darstellung im selben Gedicht ist häufiger. Ähnlich liegen die Verhältnisse während der folgenden Jahre. Von 1814—1824 tritt überhaupt eine leichte Gelegenheitslyrik mit satirischer Färbung, Sprüche und Gesellschaftslieder in den Vordergrund, die ihrem ganzen Wesen nach auf mehr subjektive Darstellung drängen. Nun entwickelt sich rasch die Situation zum beherrschenden Elemente im Ganzen, rein subjektive Darstellung ist das Seltenere. Seit etwa 1838 tritt die Situation als Darstellungsmittel wieder mehr zurück. Es folgt das Jahr 1848 mit einer Reihe politischer Sonette. An der Grenze des eigentlichen Alters wird die Situation noch stärker herrschend als früher. Die

[1]) Tagebuch hrg. v. H. Krumm. I, 131.

Tatsachen hier im Einzelnen zu belegen müßte zu Wiederholungen führen; wir verweisen auf das Folgende.

Das primitivste Verhältnis liegt da vor, wo die Situation bloß die Dekoration der Stimmung bildet, gewissermaßen das Milieu, von dem sie sich abhebt. Bezeichnend ist, daß das die Regel in Eichendorffs frühesten Produkten ist. Zwischen dem Naturbilde und dem lyrischen Ganzen besteht keine festere innere Verbindung. Beide bedingen sich gegenseitig nicht und die Fugen lassen sich leicht auflösen. So gleich 'Stammbuchblatt' 1807, P. 1. An dem Naturbilde hat die Stimmung keinen tieferen Anteil; es löst die Gefühlswerte weder aus noch soll es dieselben eigentlich darstellen. Es ist ein einfacher Vergleich, der als Schmuck ins Ganze gewoben ist. 'Es waren zwei junge Grafen' P. 2. Das beherrschende Element 'Strom' ist weder in der Anschauung gedacht, noch steht die Stimmung davon in Abhängigkeit. So auch: 'An H. Grafen von Loeben. 2.' 1808, P. 5. 'Angedenken. 1.' P. 7. 'Jugendandacht VII' P. 12. 'An der Oder' P. 22. 'Ein Traum' P. 30. 'Kanzone' P. 32. 'Mariae Sehnsucht' P. 55. 'Studentenfahrt' 1809, P. 60. Die Situation bildet hier ganz deutlich den Rahmen, das Milieu der Stimmung. Diese Art der Technik reicht über alle Grenzen in Eichendorffs Schaffen. Charakteristisch für einen Zeitraum kann daher nur die überwiegende Masse der einen oder der andern Art sein. Rein dekorativ ohne fühlbaren Zusammenhang mit der Stimmung ist das Naturbild in 'Abschiedstafel' 1813, R. 150. *Vom Berg' hinabgewendet, seh' ich die Ströme, Zinnen, der Liebsten Schloß darunter.* Der Dichter nimmt Abschied, ehe er in den Kampf zieht, er faßt noch einmal am Schlusse alles zusammen, was er verläßt. Die Stimmung hat ihren Höhepunkt erreicht, daran ändert die Situation nichts mehr; das Gedicht ist subjektiv

ausgesprochen mit viel Raisonnement. Ebenso 'Neue Liebe' 1815, R. 221. Die Situation ist ja auch viel zu flüchtig angedeutet, als daß sie für die Stimmung von Bedeutung sein könnte; noch weniger kann sie Darstellungsmittel sein. Etwas inniger ist das Verhältnis in 'Der frohe Wandersmann' 1823, R. 32. Doch beschränkt es sich lediglich auf das Analoge zwischen Stimmung und Situation. Die Darstellung ist überwiegend rein subjektiv. 'Der wandernde Musikant. 4.' 1823, R. 36. bietet wieder ein Beispiel, wo die Situation bloß Milieu ist. Dazu stimmt auch der epische Ton des Ganzen. Die frohe Sangeslust, die alles mit sich fortreißt, hat mit dem Naturbilde nicht viel zu tun. Nur am Schluß ziehn sich leise Fäden zwischen Stimmung und Situation: *Und es rauscht die Nacht so leise durch die Waldeseinsamkeit, und ich sinn' auf neue Weise, die der Menschen Herz erfreut.* Man empfindet immerhin den leisen Einfluß, den die nächtliche Waldstimmung auf die Seele ausübt. 'Der Gärtner' 1826, R. 203. Der Garten ist weder Ausgangspunkt der Stimmung noch Darstellungsmittel, noch kontrastiert er mit ihr. Ebenso 'Trennung. 1.' R. 228, noch weniger 2, wo nicht einmal die Einheit der Situation festgehalten ist. Es stehen drei Naturbilder neben einander. Die ersten beiden: *Schon wird es draußen licht* und *wenn nächtlich unten lag die stille Runde* bilden das Milieu; die Phantasiesituation am Schluß gibt ein Analogon der Stimmung. Die Einheit des ganzen Gedichtes ist überhaupt sehr lose. 'Berliner Tafel' 1831, R. 105 ebenso. Etwas isoliert ist das Verhältnis in 'Aufbruch' 1813, R. 153. Das Gedicht nimmt überhaupt mit seinem kunstvollen Aufbau ähnlich wie 'Terzett' eine eigenartige Stellung in Eichendorffs Lyrik ein. Streng parallel Strophe um Strophe gegenübergestellt, verläuft die reiche lyrische Handlung und eine wandlungsreiche Situation in reicher Beleuchtung. Die Stimmung ist

innerlich unabhängig von der Situation, sie bildet gewissermassen nur ihr Spiegelbild, das immer wieder auf die Stimmung gedeutet wird. Wir haben es also mehr mit dekorativen Elementen zu tun. Die Stimmung nun, die in den fünfzeiligen Strophen zum Ausdruck kommt, gibt den Rahmen für die eigentliche Situation: *Und in Waldes grünen Hallen* . ., gewissermaßen das Milieu, die Kulisse des lyrischen Geschehens. Ähnlich ist es bei 'Soldatenlied' 1814, R. 155, dessen Aufbau im großen Ganzen dasselbe Bild zeigt, nur nicht so ausgesprochen. Die ursprüngliche Fassung im Frauentaschenbuch 1818, Str. 4 bot eine mehr ausgeführte Situation. Ähnlich zu deuten ist das Verhältnis in 'Liebesglück' 1837, R. 210, wo zwei Naturbilder herangezogen werden um die Stimmung zu spiegeln. In all diesen Fällen war das Band zwischen Situation und Stimmung recht lose. Das 'Organischlebendige', die höhere Einheit, die Lenau verlangt, fehlte gänzlich. Diesen Fortschritt — ein solcher ist es zweifellos — weist erst die zweite Hälfte von Eichendorffs Lyrik auf.

Die Grenze läßt sich nicht so genau festlegen. Da aber diese innige Verbindung von Stimmung und Situation einerseits eine tiefere Einfühlung voraussetzt, andrerseits eine geschlossene einheitliche Situation in weiterer liebevollerer Ausführung, und da sich diese Züge seit 1824 deutlich finden, so dürfen wir auch hier die Scheidelinie sehen, wenn auch diesseits und jenseits die Verhältnisse etwas in einander greifen. Das allgemeine Kennzeichen dieser neuen Richtung ist: Die Situation herrscht oder überwiegt innerhalb des Ganzen ihrem Umfange nach. Die subjektive Darstellung fehlt völlig oder tritt stark zurück. Die Situation ist das Darstellungsmittel der Stimmung. Stimmung und Situation decken sich ihrem Umfange nach. Je nachdem aber entweder die Stimmung oder die Situation das Ursprüngliche, Wirkungsvollere ist, wird auch das Verhältnis zwischen beiden ein doppeltes sein.

Die selteneren Fälle sind die, wo die Stimmung gegeben ist, wo sie das Ursprünglichere, Stärkere ist. In ihren Lichtkreis tritt nun die Situation; sie wird von der Stimmung beleuchtet, in ihr Leben getaucht und so verschmelzen Stimmung und Situation. Das früheste Beispiel ist 'Herbstliedchen' 1809, P. 56. Ursprünglich und gegeben ist die Abschiedsstimmung: *Fern zohe der Ritter im grünen Tal.* In dieser Beleuchtung erscheint das Naturbildchen. Nicht so leicht zu lösen sind die Fugen in 'Herbstklage' 1812, P. 103. *Mein Liebchen das hat mich verlassen, die Freunde sind alle so weit,* gibt die ursprüngliche Stimmung. In dieser Beleuchtung sind Teile der Situation am Eingange gesehen. Aber gegen Schluß: *Zum Wald' denn! Da raset lautschallend das Horn* tritt die Situation einflußnehmend auf. Das kräftige Herbstleben bringt die Stimmung durch den Kontrast recht zum Bewußtsein. Ganz deutlich ist das: 'Glück' 1816, R. 230. Die überwiegend subjektive Darstellung, das starke Einsetzen des beherrschenden Klanges am Anfange: *Wie jauchzt meine Seele und singet in sich,* das spätere Eintreten der Situation ins Ganze läßt die Verhältnisse deutlich erkennen. Der fröhlichen Liebesstimmung glänzt das Feld und leuchten die Täler. Die Stimmung ist in die Situation hineingetragen; daher lauter Licht. Die Freude sieht eben am Naturbilde nur, was ihr genehm ist. 'Nachtgruß. 2.' (nach W. I, 1817 entstanden; gedruckt 1819), R. 61. ist das erste Beispiel, wo sich diese neue Technik deutlich zeigt. Die Situation regt die Stimmung nicht erst an, sie ist schon da, sie ist in das Naturbild getragen. Die Situation stellt diese Stimmung dar, was bei den bisherigen Beispielen fast vollständig fehlte. Die Liebessehnsucht ist gegeben, sie fließt in die Situation über: *fernher kommt es wie ein Grüßen, flüsternd neigen sich die Wipfel, als ob sie sich wollten küssen.. plaudert nicht so laut ihr Quellen.* Die Stimmung nimmt also

auch auf die Einfühlung Einfluß und gestaltet sie einheitlich. Daß Liebessehnsucht in die Situation eingefühlt ist, das ist der Einfluß der Stimmung. Daß diese Einfühlung auf Grund von Bewegungs- und Tonempfindungen erfolgt, hat mit der Stimmung nichts zu tun; hierin äußert sich die subjektive Lebenswertung. Die ganze Stimmung ist nur durch die Situation gezeichnet, rein subjektive Töne brechen nur ganz gedämpft durch: *ach, ich bin so froh verwacht*.., *Senk ich still mein Glück und Sorgen.* Wie stark diese Beeinflussung der Situation durch die Stimmung sein kann, beweist 'Der Kranke' 1826, R. 215. Die Stimmung des Kranken, die einer frohen Auferstehung zugewandt ist — ganz die Art des spätern Eichendorff — deutet das Sausen des Sturmes als Vogelgesang. Ganz ähnlich 'Nachklänge. 4.' 1833, R. 241. Altersstimmung! Ein Traum von Blüten und Frühling! So hat der Dichter im Traum die Winterlandschaft gedeutet und seine weißen Haare. Und doch hatte er recht. Nur wird es ein ewiger Frühling sein. In anderer Art wieder 'Auf meines Kindes Tod. 4.' gedr. 1834, R. 250. Die Stimmung führt einen ganzen Wandel in der Einfühlung herbei: dasselbe 2. R. 249. *Da ich aber schwieg, da rührt' er* . ., wo die Stimmung wieder die Beseelung einheitlich gestaltet. dasselbe 7. gedr. 1835. 'Sommerschwüle. 2.' 1837, R. 113. *Auch dein Lenz, froher Sänger, ist vergangen, an Weib und Kind ist nun dein Sinn gebunden,* gibt die Stimmung, durch die Situation betrachtet. Allerdings ist es hier nicht so deutlich, man könnte auch das Umgekehrte annehmen. In 'Ablösung' 1837, R. 170 baut die sinnende Stimmung, die Erinnerung die vergangene Situation auf: *Wir saßen gelagert im Grünen* und kontrastiert sie mit der in der Anschauung gegebenen. 'Frühlingsnacht' 1837, R. 222. 'Nachklänge. 1.' 1837, R. 239. Der alternde Dichter 'müd im Abendrot' knüpft seine wehmütige Alters-

stimmung kontrastierend an die Situation an. 'Die Nachtigallen' 1841, R. 255. Die Gedanken sind beim fernen Liebchen; deshalb wandern Nacht und Wolken dahin. 'Lied des Armen' 1843, R. 43. Die Stimmung ist gegeben und wird durch die Situation gezeichnet. Sie ist das Beherrschende und baut eine Phantasiesituation auf: *Stände noch das Feld im Flore,* kontrastierend mit der Situation in der Anschauung. Daß diese Bewegung ansteigend war, wird sich aus all dem klar ergeben haben.

Weit zahlreicher sind die Fälle und weit bezeichnender, wo die Situation ursprünglich ist, wo sie die Stimmung auslöst und beherrscht, sie darstellt. Hierin liegt das durchaus Stilvolle an Eichendorffs Lyrik seit 1824. Freilich reichen die Wurzeln bis in die früheste Zeit. Das erste Beispiel ist 'Nachtigall' 1808, P. 25. Hier liegt das erste Dokument der spätern Kunst vor. Das Gedicht berührt sich auch mit 'Nachtgruß' 1817, R. 60. Gegeben ist die Situation; sie bildet gewissermaßen das Erlebnis, löst in der Seele die Stimmung aus und stellt sie dar. Jeder subjektive Klang fehlt. Situation und Stimmung decken sich vollständig ihrem Umfange nach. Zugleich ist dieses Verhältnis motiviert durch das Unklare der Stimmung. Sie ist im Naturbilde gewissermaßen gebunden. All das stimmt überraschend damit überein, wie Eichendorff später diese Kunst übte. Anregend ist die Situation in 'Mädchen' 1809, P. 61 zwar nicht, aber auch hier ist sie Darstellungsmittel. Desgleichen 'Jagdlied' P. 63. 'Auf dem Schwedenberge' P. 69 zeichnet ebenso die Stimmung durch die Situation trotz der starken epischen Elemente. Ein Einfluß der Situation ist erst am Schluß zu spüren. 'Geistesgruß' P. 71. 'Frische Fahrt' 1810, P. 87. Hier wechselt zwar subjektive und objektive Darstellung, aber den Ausgangspunkt für die Stimmung bildet doch die Situation. Die gleichen Ver-

hältnisse liegen vor in 'Zwielicht' P. 90. Die Situation löst die Stimmung aus und stellt einen Teil des Stimmungsbildes dar; aber für die weitere Entwicklung verliert sie jeden Einfluß. Das Gedicht klingt durchaus subjektiv aus. Reine Situationslyrik ist wieder 'Auf einer Burg' 1811, P. 97. Völlig gleichwertig mit unserm ersten Beispiele ist auch 'Mittagsruh' 1811, P. 99, das eben das darstellt, was wir als die Eigenart der späteren Lyrik Eichendorffs erweisen, den innigen Kontakt zwischen Situation und Stimmung, ihr Emporquellen aus dem Naturbilde. Das Gedicht ist in jeder Beziehung bis in die Empfindungen hinab ein Gegenpol zu Tieckscher Kunst. Wieder nur angedeutet ist das in 'Unmut' 1812, P. 107, wo die Situation die Stimmung zwar anfangs beeinflußt, aber dann jede Wirkung darauf verliert; Darstellungsmittel ist sie nicht, ebensowenig wie in 'Nachtlied' P. 110, wo sonst ganz ähnliche Verhältnisse walten. 'Auf der Feldwacht' 1814, R. 158. Die Situation löst die Stimmung zwar aus. Die verlorene Einsamkeit, die Abendglocken wecken die Erinnerung an die Heimat und das Liebchen. Aber die Führung geht bald an die Stimmung über, sie baut eine Phantasiesituation auf, indem sie die Anschauung beeinflußt: Die Wolken sehen aus wie die Türme Wiens. Darstellungsmittel ist die Situation nur in beschränktem Maße; mehr schon in 'Ruhe der Nacht' R. 158. 'Der Friedensbote' R. 159. Der friedliche Hauch des Abendbildes löst die Stimmung aus und zeichnet sie. Stark ist diese Einwirkung in 'Nachtgruß. 1.' 1817, R. 60. Das Nachleuchten und Nachklingen des Tages in der Nacht stellt die Stimmung dar: *Die Freude kann nicht gleich verklingen,* das Nachzittern der Tagesstimmung. 'Frau Venus' 1818, R. 222. Zum drittenmal deutlich taucht diese Art nach 'Nachtigall' und 'Mittagsruh' 1824 wieder auf: 'Terzett' R. 93, und bleibt jetzt herrschend.

Zwei Situationen in der Auffassung des Hirten und Jägers bestimmen das Ganze und lösen die Stimmung aus, die zwei Situationen stellen jede drei verschiedene Stimmungen dar: Morgen, Mittag, Abend. Stimmung und Situation decken sich in ihrem Umfange und herrschen im Ganzen; sie sind beide innerlich verschmolzen. 'Nachts' 1824, R. 33. Nur am Schluß tritt leise das Subjekt hervor. 'Bei einer Linde' 1826, R. 218. Die Linde mit dem vielgeliebten Zug löst die Erinnerung an das einstige Glück aus. 'Der Abend' R. 58. Das Subjekt tritt hier wohl stärker hervor, aber das ändert nichts an den allgemeinen Verhältnissen. 'Vesper' 1828, R. 254. 'Der himmlische Maler' 1831, R. 45. 'Elfe' 1833, R. 192. 'Morgenständchen' R. 198. 'Das Ständchen' R. 221. 'Nachklänge. 1.' R. 239. 'Schöne Fremde' 1834, R. 60, wo sich diese neue Technik besonders deutlich ausprägt. Das Subjekt ist ganz in den Hintergrund gedrängt. 'Lockung' R. 109. 'Sehnsucht' R. 55. 'Zur Hochzeit' R. 70. Hier regt die Situation allerdings die Stimmung nicht an, aber jeder subjektive Klang fehlt, sie ist Darstellungsmittel und die innige Einfühlung stützt das. 'Auf meines Kindes Tod. 9.' R. 252. 'Sonntag' 1836, R. 287. Die Sonntagsstimmung in der Natur bringt erst die Seele des Dichters zum Klingen. Immer neue Saiten werden durch die gesteigerte Naturbeseelung angeschlagen. 'Nachklänge. 3.' 1836, R. 240, eines der zahlreichen Beispiele, wo die Situation gewissermaßen das erregende Moment bildet, das die Stimmung zwar nicht unmittelbar anregt, aber mittelbar durch ein assoziierendes Moment. So auch 'In der Fremde' 1837, R. 55. Die Situation herrscht wie öfter erst gegen den Schluß hin und schiebt eine Phantasiesituation in den Rahmen das Ganzen. Lediglich den Wechsel in der Stimmung führt die Situation herbei in 'Der Unverbesserliche' 1837, R. 81. Für den zweiten Teil wird sie dann Darstellungsmittel. 'Früh-

lingsgruß' R. 191. 'Abendlandschaft' R. 192. 'Stilles Glück' R. 205. 'Der junge Ehemann' R. 238. Die heiße Mittagsstimmung am Schluß kann das Glück des Dichters auf der Mittagshöhe des Lebens kaum besser zeichnen. 'Am Strom' R. 245, wo diese neue Technik wieder den deutlichsten Ausdruck findet. 'Morgenlied' R. 273. 'Sonntagsfeier' R. 274. 'Umkehr. 1.' R. 278. 'Der Sänger. 1.' R. 284, wohl der Höhepunkt der ganzen Richtung. 'Morgendämmerung' R. 286. 'Abschied' R. 289. 'Mondnacht' R. 290. 'Stimmen der Nacht. 1.' R. 291. 'Der stille Grund' R. 318. 'Zauberblick' R. 338. 'Meeresstille' R. 350. 'Vorbei' 1839, R. 184. 'Winternacht' R. 292. 'Im Alter' R. 298. 'Frühe' 1841, R. 117. 'In Danzig' 1842, R. 175. Die Situation ist hier bloß Darstellungsmittel ohne die Stimmung direkt auszulösen. Ebenso 'Das Alter' 1844, R. 227. 'Die Lerche. 2.' 1849, R. 193. 'Frühlingsdämmerung' R. 189. 'An meinem Geburtstage' 1850, R. 181. 'Nachts' 1853, R. 96. 'Verschwiegene Liebe' 1855, R. 225.

Die ganze Entwicklung fordert eine eingehende Erklärung; einmal dafür, daß die Bewegung schon so früh und so klar vorgedeutet ist, und geradezu den Wendepunkt bezeichnet von Tieck zum Wunderhorn und der jüngern Romantik und dann daß diese Umgestaltung seiner Kunst aus diesen frühen Keimen sich erst so spät zur Vollendung entwickelte. Bis 1813 zwei deutliche Beispiele, daneben eine Reihe anderer, wo bald das eine, bald das andere Merkmal dieser neuen Kunst deutlich anklingt. Bis 1824 stärkeres Hervortreten, seit 1824 durch dreißig Jahre herrschendes Kunstmittel. Es wird zu entscheiden sein, ob der ältere Eichendorff auf Rechnung der Romantik zu setzen ist, oder ob die Schwaben, Lenau, Heine das Hauptverdienst an dieser neuen Blüte Eichendorffscher Kunst haben, oder ob er als erster selbständig diesen Weg beschritt.

Natürlich läßt sich die ganze Entwicklung nicht schematisieren; das wäre ein trauriger Lyriker, dessen Kunst sich restlos auf eine Formel bringen ließe. Es genügt, wenn wir den goldenen Faden in der Hand behielten, der sich immer leuchtender durch Eichendorffs Lyrik zieht und dort endet, wo er die Welt mit ihren Wundern an Licht und Klängen und die Menschenseele mit ihren Rätseln zu einer lebendigen Einheit verschmolzen hat. Daß dies zweifellos der Weg war, den er gegangen ist, hat sich uns deutlich ergeben. Von der Situation als reiner Dekoration oder dem Milieu der Stimmung zur Situation als Darstellungsmittel der gegebenen Stimmung; und das Ganze abschließend die Kunst aus der Situation die Stimmung einzuatmen, sie durch das Naturbild zu zeichnen und so den tiefen Konflikt zu lösen, der da entsteht, wo sich Menschenseele und Schöpfung berühren. Da sprüht ein neues Leben auf in hellen Funken und leuchtenden Farben, Natur und Menschenseele schmelzen zusammen zu einer neuen Einheit.

Man hat diese Technik Natursymbolik genannt. Lipps[1]) spricht von einem ästhetischen Symbol. Das ist deutlich zu scheiden von dem, was wir symbolisch nannten, Verknüpfung in der Reflexion. Wenn mir das Naturbild Symbol meiner Stimmung ist, so setzt das eine tiefe Einfühlung voraus. Denn nur was eine Seele hat oder beseelt gedacht ist, kann meine Seele widerspiegeln. Sehe ich meine Stimmung in der Natur, so habe ich Grundlagen für diese Symbolik. Ich habe auf Grund bestimmter Empfindungen Leben in sie eingefühlt, das mein Leben ist, meine Stimmungen widerspiegelt. Ist mir dagegen eine Frühlingslandschaft Symbol eines ewigen Frühlings, Symbol für ein Erwachen nach dem Tode, so fehlen diese Voraussetzun-

---

[1]) a. a. O. S. 141.

gen. Ich mache die Situation zum Ausdrucksmittel dessen, was ich nie in sie einfühlen kann, was ich ihr nur äußerlich durch Reflexion leihe.

Ähnlich ist zu scheiden: Einfühlung und Stimmung in der Situation. Ersteres setzt das zweite voraus, fordert es aber nicht. Die Situation kann tief beseelt sein und zur gegebenen Stimmung in einem rein äußerlichen Verhältnisse stehn. Einfühlung und Beseelung ist die Voraussetzung für jedes künstlerische Darstellen. Einfühlung ist das Weitere, Naturstimmung das Engere. Daß sich beide in Eichendorffs späterer Lyrik überwiegend oft neben einander im Naturbilde finden, ist nur ein spezieller Fall aus der Menge der Möglichkeiten.

VI. Stimmung und Handlung.

Sind Epos, Lyra und Drama etwa nur die drei Elemente jedes Gedichts und nur das vorzüglich Epos, wo das Epos vorzüglich heraustritt, und so fort?
Novalis.

Hatten wir eben das vorzüglichste Darstellungsmittel der Stimmung, die Situation, näher bestimmt, so bedarf unsere Darstellung in so weit noch einer Ergänzung, als die Stimmung auch rein subjektiv ausgesprochen werden kann. Zu dem bleibt noch eine dritte Darstellungsmöglichkeit, die vor allem der Pragmatik — wir greifen mit Geiger diesen Terminus unserer Klassiker wieder auf — zukommt, nämlich Handlung. Wir haben Eichendorffs Lyrik auf ihre dramatischen und epischen Elemente hin zu untersuchen. Handlung trafen wir schon bei seiner Art die Natur zu beseelen. Handlung als Darstellungsmittel bietet uns aber auch den festen Punkt, wo wir bei einem Vergleich von Eichendorffs Lyrik mit dem Volksliede einsetzen können. Das epische Geschehen scheint jeder Volksdichtung im innersten Wesen zuzugehören. Daher auch in lyrischen Volksliedern epische Elemente, ja epische Darstellung. Die Situation als Darstellungsmittel der Stimmung kennt das Volkslied nicht. So innig sein Verhältnis zur Natur ist, technische Verwendung im Ganzen findet sie fast nur als dekoratives Element, als Milieu, Kulisse der Stimmung. Hierin

liegt nun der bedeutsamste Unterschied von Eichendorffs Technik.

Die rein subjektive Darstellung tritt ihrem Umfange nach bei Eichendorff gegenüber der Situationslyrik so bedeutend zurück, daß wir sie nur als Ausnahme von der Regel betrachten können. Ihre Voraussetzung hat sie zunächst darin, daß ihr meist keine eigentliche Stimmung sondern Gedankenwerte zu Grunde liegen, die freilich wie alles, was poetisch sein soll, durchs Gemüt gegangen sind. Diese Darstellungsweise fällt vornehmlich jenen Perioden zu, in denen starke äußere Anregungen über den Dichter hereinbrechen, so in der Frühzeit, dann 1848. Ferner füllt sie die Zeiten aus, wo seine Kunst ermüdete und Eichendorff oft nur schnurrigen Einfällen nachgab oder im Dienste der Geselligkeit, der Berliner Mittwochsgesellschaft oder bei Festgelegenheiten hervortrat — 1813 bis 1825, also der Zeitraum, der seiner neuen Kunst voranging. In der frühern Zeit, da der Dichter soviel über den Dichter reflektierte, ist diese subjektive Lyrik stark vertreten. Darstellungsart für reine Stimmungen ist sie fast nie.

Bei der folgenden Analyse müssen die Grundfragen sein: Was ist der beherrschende Gedankenwert? Wie bringt ihn Eichendorff zur Anschauung? Wie löst er ihn ins Gefühl auf? Letzteres läßt sich nur selten genau feststellen. 'Der Dichter. 2.' P. 19. Der Gedanke: falsche und echte Kunst. Die Umformung in die Anschauung ist nicht einheitlich vollzogen. Nicht der Gedanke als Ganzes ist in ein Bild gefaßt, sondern nur in einzelnen Elementen, die eben das Wesentlichste am Gedanken darstellen. Die Aneignung durch das Gemüt ist mehr äußerlich durch ein Gebet. Ebenso: 'Der Dichter. 5.' P. 21. Gleich liegen die Verhältnisse bei 'Der Dichter. 6.' P. 21, nur wird hier die Auflösung ins Gemüt durch die Steigerung des Gedankens be-

wirkt: Der Dichter ein Erlöser. Die höchste Weihe gibt ihm die Liebe. Ob in 'Burg und Kreuz' P. 29 Gedankenwerte mitspielen, bleibt zweifelhaft. Dieses Gedicht sowie 'An —' 1810, P. 73 sind übrigens nur verschiedene Fassungen derselben Urform. Vom Gedanken aus ist auch 'Jägerkatechismus' 1809, P. 59 bestimmt, das beweist der satirische Gehalt. 'Die Freunde' P. 66. Ein sturmgeprüfter Freund sei mein Fährmann! Der Gedanke ist vollständig in Anschauung aufgelöst. Das Ganze ist ein einheitliches Bild.[1]) Darauf sowie auf die Einfühlung in die Elemente, die gleichwohl in der Phantasie verknüpft sind, gründet sich der Gemütsanteil. So überwiegend die Stimmung in 'Klage' P. 70 ist, so machen sich doch gegen Schluß Gedankenelemente geltend. Denn die Zuversicht, daß den Falschen werde ihr unrecht Regiment genommen werden, entspringt der Reflexion, nicht einer Anschauung.

Ein literarhistorisches Dokument geradezu für Eichendorffs Entwicklung, ein Selbstbekenntnis entschiedenster Art ist 'An die Dichter' 1809, P. 72. Die Abkehr von der passiven Romantik, die sich in Sonetten erging ohne tätig in die Zeit einzugreifen, ist hier scharf ausgesprochen. Der Wandel hatte sich ja längst vollzogen. Eichendorff bekennt sich mit ganzer Seele zu der politisch tätigen Romantik, wie sie 1809 bis 1810 in Berlin einzugreifen suchte, ein Dokument zugleich für die tiefe nachhaltige Wirkung des Berliner Aufenthaltes. Das Gedicht ist wohl dort oder kurz nachher entstanden, seine Bedeutung liegt im Stoffe, nicht in der Form. Der Gedanke ist nicht als Ganzes veranschaulicht sondern nur in Elementen. Ähnlich: 'Symmetrie' 1810, P. 76. 'Mahnung. 1.' P. 80. Dasselbe 2: Dichten allein ist eine tötliche Gabe. Schwert

[1]) Vgl. S. 60.

und Leier! Das ist hier ziemlich einheitlich veranschaulicht mit Hinweis auf Hamlets typische Gestalt. Die Gefühle sind wieder mit dem Gedanken eng verknüpft. Soweit hatte die Darstellungsweise des Gedankens eine gewisse Gleichmäßigkeit. Er wurde bald als Ganzes in ein einheitliches Bild gebracht, bald nur in Elementen. In einer Reihe von Fällen besteht zwischen den einzelnen Bildern eine innere Einheit; sie variieren gewissermaßen denselben Gedanken, sind also gleich geordnet mit Rücksicht auf einander, untergeordnet dem beherrschenden Gedanken. So: 'An die Meisten' P. 82. 'Guter Rat' 1833, R. 99. In dieser Art auch: 'Wer rettet?' 1848, R. 179, 'Ihr habt es ja nicht anders haben wollen' R. 178. 'Das Schiff der Kirche' R. 180. 'Deutschlands künftiger Retter' 1857, R. 184. Viel Eigenartiges und Charakteristisches ergibt diese Art der Darstellung nicht. Die Gedankenlyrik ist auch gegenüber der reinen Stimmungslyrik so gering, daß sie höchstens einige Nebenzüge zum Charakterbilde seiner Kunst bietet.

Viel stärker sind die Spuren, die der Epiker und Dramatiker Eichendorff in seiner Lyrik zurückgelassen hat. Episches Geschehen zunächst als Darstellungsmittel tritt immerhin gegenüber der Situation zurück. Wir haben streng zu scheiden. Das Leben ist voller Handlung; aus ihr ergibt sich als Niederschlag die Stimmung. Der Dichter nun kann diese Handlung geben, die die Vorbedingung der Stimmung war; er stellt sie genetisch, wir möchten sagen historisch dar. Das ist überwiegend die Art des Volksliedes. Dieses stellt Personen und Lokal der Handlung dar, aus der die Stimmung erwuchs. Diese Darstellung ist bis zu einem gewissen Grade naiv: der Dichter vermag das Geistige, die Stimmung nicht von der realen Grundlage zu scheiden, sie selbständig zu erfassen. In ihrer genetischen, historischen Art ist diese Technik parallel

mit Eichendorffs Kunst aufzufassen, die Situation zum Darstellungsmittel zu machen und die Stimmung im Zusammenhange mit ihr zu geben. Ganz verschieden davon ist das Kunstmittel eine Stimmung bewußt in Handlung umzugießen, sie gewissermaßen in Handlung zur Anschauung zu bringen. Das berührt sich mit dem Kunstmittel die Situation in der Beleuchtung der gegebenen Stimmung zu zeichnen. Auch diese Art kennt das Volkslied.

Das erste und deutlichste Beispiel ist 'Rettung' 1808, P. 17, weil die Handlung hier ein Phantasieprodukt ist, also geschaffen wurde um die Stimmung zur Darstellung zu bringen. Es ist das alte Dichterleid, der Genius im Kampfe mit der platten Alltäglichkeit. Diese Stimmung stellt Eichendorff weder subjektiv noch etwa symbolisch durch ein Naturbild dar; er macht daraus eine ganze dramatisch bewegte Handlung. Da ist die Alltagsprosa plastisch verkörpert, keine blasse Allegorie, die Nützlichkeit in sinnlicher Lebendigkeit, der Dichter gefesselt und wieder befreit. Alles ist Aktion und Reaktion. Ähnlich 'Zaubernetz' P. 23. So ist wohl auch 'Auf dem Schwedenberge' 1809, P. 69 zu deuten. Um ins Klare zu kommen, müssen wir vom Erlebnisse ausgehn. Der Dichter weilt auf dem Schwedenberge. Die stille Waldeinsamkeit und die Sagen, die von dem Berge gehen, lösen die Stimmung aus. Diese Anschauung ist zweifellos der Ausgangspunkt für das Ganze. Um diesen Kontrast in seiner Stimmung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Anschauung und Geschichte zu zeichnen gibt er uns das verklungene Leben auf dem Berge und zwar eben in Handlung. 'Die ernsthafte Fastnacht' 1814, R. 156 bedeutet in dieser Technik einen großen Fortschritt. Die Handlung ist von innen heraus streng einheitlich gestaltet, gewissermaßen mit Seele und Leben erfüllt. Kampf

als Liebeswerben, das ist keine Allegorie, ebensowenig wie Körners Lied von der Eisenbraut. Schwert und Liebchen sind die Vorstellungen, die in jeder Volksdichtung das Seelenleben des Kriegers beherrschen. So ist von innen heraus, ohne den Anschauungskreis des Kriegers und der gegebenen Situation zu überschreiten, sein Leben in den Kampf eingefühlt. Die Handlung wird ihm zum Liebeswerben um die Stadt, das Fräulein auf der Höhe,[1]) der Streit wird zum Tanz, Strom und Wälder spielen auf. Diese Handlung und ihre Einkleidung lösen die Stimmung nicht aus, sondern letztere bestimmt ersteres. Diese Handlung ist das Darstellungsmittel für die übermütige Kampfesstimmung, die nichts nach Tod und Wunden fragt. So ist die Technik, die hier zum Ausdrucke kommt, ganz im Sinne des Volksliedes, auch wenn die Schlußstrophe fehlte, wo sich der Dichter nach Spielmannsweise vorstellt und als höchsten Stolz in echt deutschem Sondergefühl seinen Stamm nennt. Ähnlich: 'Der Freiheit Wiederkehr. 2.' R. 136. 'Sängerfahrt' 1818, R. 129. 'Die zwei Gesellen' R. 79. Die Stimmung ist gegeben: *Und seh' ich so kecke Gesellen, die Tränen im Auge mir schwellen.* Die Handlung, die voraus geht, motiviert diese Stimmung und stellt sie dar. Deutlicher: 'Der wandernde Musikant. 4.' 1823, R. 36. Die Macht des Sängers ist durch ein episches Geschehen dargestellt. Diese Handlung löst aber die Stimmung nicht aus, sie soll dieselbe bloß illustrieren. 'Die Heymonskinder' 1832, R. 106. 'Frisch auf' 1836, R. 113. Am reizendsten stellt sich diese Technik dar in 'Unfall' 1837, R. 205. Das alte Thema! Aber keine Situationslyrik. Die Stimmung ist ganz in Handlung aufgelöst, in einer Begebenheit objektiviert mit mythologischem Einschlage: Cupido als Schütze und gar mit einem Stutzen!

---

[1]) Vgl. II. Teil, Kap. 2.

Ganz anders verhält es sich in den Fällen, von denen wir oben sprachen. Da ist die Handlung organisch mit der Stimmung verbunden; denn sie wuchs aus ihr heraus. Das Erlebnis ist nicht verwischt, sondern als Darstellungsmittel ins Ganze hineingearbeitet. Den besten Ausgangspunkt bildet 'Das zerbrochene Ringlein' 1812, P. 111. Die eigentliche Stimmung gibt die Schlußstrophe: *hör' ich das Mühlrad gehen, ich weiß nicht, was ich will.* Die Mühle hat einen bestimmten Gefühlswert für ihn, sie war für ihn ein Erlebnis und löst daher immer dieselbe Stimmung aus. Das wird motiviert und zwar in epischer Form. Das ist der eine Inhalt der Stimmung. Auch der andere: *Ich möcht ..* ist in Handlung gegeben. Diese Technik ist schon in 'Herbstliedchen' vorgebildet. 'Die Kleine' R. 57. 'Studentenfahrt' P. 60. 'Jahrmarkt' 1811, P. 97. 'Der letzte Gruß' 1834, R. 218. 'Vorbei' 1839, R. 184. Der alte Baum ist für den Dichter Träger einer bestimmten Stimmung. Sie ist weder subjektiv gegeben noch aus der Situation selbst anschaulich, sondern der Dichter motiviert durch epische Wiedergabe der Erlebnisse.

All das waren nur ergänzende Striche im Charakterbilde seiner Kunst. Sie treten weder in irgend einem Zeitraume überwiegend hervor noch weisen sie eine bestimmte Entwicklung auf. Aber auch in diesen Fällen ist das Eigenleben des Dichters gegeben. Unter Eichendorffs Lyrik ist nun eine Reihe von Gedichten vertreten, in denen der Dichter nicht seine Stimmung, seine Individualität wirken läßt, sondern sich in eine fremde Persönlichkeit einlebt, die Schwingungen dieser fremden Seele zu erfassen und darzustellen sucht. Das sind ihrem Wesen nach dramatische Elemente und seit Scherer ist dafür der Ausdruck Rollengedicht üblich geworden. Das Drama ist ja im eigentlichsten und höchsten Sinne Rollengedicht. Der Dichter muß sich seiner Persönlichkeit entäußern und eine fremde an-

nehmen. In gewissem Sinne sind die meisten Lieder Eichendorffs Rollendichtung. Denn seine ganze Lyrik steht im engsten Zusammenhange mit seiner Epik und Dramatik. Sie sind den handelnden Personen in den Mund gelegt, oft genug direkt für diesen bestimmten Zweck gedichtet, sodaß dieser Zusammenhang verwischt werden mußte, wenn das Gedicht in die Sammlung eingereiht wurde. Soweit aber die dargestellte Persönlichkeit mehr oder minder die Züge des Dichters selbst trug, ja sogar autobiographische Tendenzen vorlagen, kann das Lied kaum als Rollengedicht gelten. Wo aber die Person fremde Züge trägt, deren Charakter von der Individualität des Dichters gänzlich abweicht, ist das Lied nicht Ausdruck des dichterischen Ich, sondern der geschaffenen Persönlichkeit — Rolle. Soweit mit Geiger.[1])

So läßt sich in einer ganzen Reihe von Gedichten solch fremdes Leben nachweisen. Dramatische Elemente sind die Streitgedichte mit verteilten Rollen, die im Innersten der Eigenart des Volksliedes, besonders des Gesellschaftsliedes entsprechen. Dazu ist nicht viel zu bemerken. Nur der stichische Dialog in 'Das kalte Liebchen' 1816, R. 333 ist außerordentlich wirkungsvoll. Deutliche Rollengedichte sind die zahlreichen Frauenlieder. So 'Maria von Tyrol' 1808, P. 47. Einen Wechsel von Rolle und Maske (der Dichter behält seine Individualität und nimmt nur eine Maske vor) bietet 'Jäger und Jägerin' 1809, P. 58, das in Ahnung und Gegenwart mit verteilten Rollen gesungen wird. Das Lied steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Gesellschaftsliede. Ähnliche Stoffe und ähnliche Technik lassen sich sowohl aus dem Wunderhorn als auch aus dem Venusgärtlein[2])

---

[1]) Anders Dohrn a. a. O. S. 91 ff.

[2]) Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts hsg. von Max Freiherrn von Waldberg. Halle 1890. S. 138.

belegen. 'Über die beglänzten Gipfel' 1819, R. 60 wird im 'Marmorbild'[1]) von der Griechin gesungen. 'Terzett' 1824, R. 93, ein Streitgedicht, aber nur Maskenlyrik. 'Der Gärtner' 1826, R. 203 Maske. 'Trennung. 2.' 1826, R. 228. Ein ausgesprochenes Rollengedicht ist 'Verlorene Liebe' 1834, R. 219. Der ganze Ton, die Intensität der Gefühle, der Rhythmus des Ganzen ist fremd unter Eichendorffs Liedern. Lothario, 'bleich und wüst' singt das Lied in 'Dichter und ihre Gesellen,'[2]) eine Gestalt, die keinen Zug von Eichendorff hat. Das Lied ist aus Lotharios Gefühlsleben heraus gedichtet. Ein Beweis dafür ist es, daß Teile des Gedichtes von *all mein Leid — gesund* im 'Lucius'[3]) wiederkehren. Nerva singt dort ein Lied, in das die Verse aufgenommen sind. Sein Charakter hat mit dem Lotharios manche Ähnlichkeit, ebenso die Frauen, auf die es sich bezieht: Juana und Julia. 'Seemanns Abschied' 1834, R. 46 aus der Novelle 'Eine Meerfahrt'. 'Die Zigeunerin' R. 37 von Cordelchen gesungen in 'Dichter und ihre Gesellen'.[4]) 'Die Braut' R. 209. 'Die Einsame. 1.' R. 231. 'Der Hochzeitssänger' 1837, R. 207. Ein ausgesprochenes Rollengedicht ist 'Sonst' 1839, R. 354. Das sind Gefühlswerte des 17. Jahrhunderts, überraschend getreu wiedergegeben; die Situation ganz in diesem Stile erfaßt und aufgebaut, die Staffage im Geschmack des Jahrhunderts.

Wesentlich Neues konnte sich aus dieser Analyse nicht ergeben. Wir haben hier anzuknüpfen, wenn wir Eichendorffs Verhältnis zum Volksliede darstellen.

---

1) Werke III, 132.
2) Werke II, 528.
3) Werke III, 587.
4) Werke II, 433.

VII. Der lyrische Rhythmus.

Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse. Die Akustik der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische und disharmonische Schwingungen. Novalis.

Rhythmus[1]) ist der wesentlichste Grundzug von Eichendorffs Kunst. Das Gesamtleben, das für ihn in der Natur pulsiert, dringt in rhythmischen Schlägen an seine Seele; ihm ist es sinnliches Leben in tiefen kräftigen Atemzügen. Rhythmus hört er aus dem Rauschen der Wälder und den Wasserfällen: *Die Quellen melodisch rauschen . . Wenn zu atmen aufgehört lange schon die müde Welt. — Es ist, als hörte die Seele in der Ferne unaufhörlich eine große himmlische Melodie, wie von einem unbekannten Strome, der durch die Welt zieht, und so werden am Ende auch die Worte unwillkürlich melodisch, als wollten sie jenen wunderbaren Strom erreichen und mitziehn.*[2]) So überwiegt auch in der äußern Form das Gefühl für den Rhythmus des Verses über die korrekte Prosodie. Rhythmus ist das natürlichste, lebendigste Moment, das eine Gefühlsvielheit zur Einheit zusammenschließt. Der Verlauf

[1]) Die Grundlagen des Rhythmus hat außer Minor Ernst Meumann zu erfassen gesucht: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Philosophische Studien hsg. von W. Wundt. 10, 249 ff., 393 ff.

[2]) Werke II, 344.

des Innenlebens ist nicht regellos, sondern vollzieht sich in rhythmischen Schwingungen; der Lyriker steigert ihn, wie alles, was sein Genius berührt, zur kunstvollen Melodie.

Stimmung an sich ist undefinierbar und nicht zu analysieren; sie ist ein fließendes unsagbares Etwas, die allgemeine Weise des jeweiligen psychischen Lebensablaufes.[1]) Sie ist die durch ein freudiges oder trauriges Erlebnis veränderte Ablaufsweise des psychischen Geschehens, die besondere Rhythmik dieses Ablaufes, der Gesamtcharakter des psychischen Erregtseins.[2]) Jedes psychische Geschehen hat seine einheitlichere oder wechselndere Rhythmik oder Ablaufsweise. Es läuft bald leicht oder schwer, kräftig oder kraftlos, einförmig oder mannigfach, in schrofferen oder sanfteren Absätzen, in mehr oder minder lebendigem Wechselwirken der Elemente ab.[3]) Was sich in uns regt, ist diese Rhythmik, die Form des Wellenschlagens, des psychischen Geschehens, die nur zufällig in diesen oder jenen inhaltlich bestimmten Vorstellungen sich verwirklicht. Darnach ist im strengen Sinne Stimmung nicht etwas inhaltlich Bestimmtes; sie ist die Art und Weise, wie sich jeweilig der Verlauf dieses innern Lebens gestaltet. So auch Schiller:[4]) *Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben diese Form ('Ablaufsweise') der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik und insofern also die Landschaftsmalerei und Land-*

[1]) Lipps a. a. O. S. 222.

[2]) a. a. O. S. 220.

[3]) a. a. O. S. 421.

[4]) Über Matthissons Gedichte. Schillers Werke (Hesse) XII, 245. Ähnlich spricht A. W. Schlegel von einer musikalischen Einheit der Landschaft. Berliner Vorlesungen, I, 205.

schaftspoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur. Insofern der Lyriker nun diesen Verlauf nach künstlerischen Gesichtspunkten beeinflußt und gestaltet, können wir von einem lyrischen Rhythmus sprechen. Wir definieren ihn als den künstlerisch wertvollen Verlauf der lyrischen Handlung unter dem Einflusse der Stimmung. Allerdings läßt Saran[1]) Rhythmus nur bei sinnlich wahrnehmbaren Vorgängen gelten. Wenn er aber weiter sagt, der 'melische Rhythmus' sei vielleicht der vollkommene Abdruck der psychischen Gliederung der Gemütsbewegungen, so setzt er eben das voraus, was wir lyrischen Rhythmus nennen. Der scheinbare Widerspruch liegt einzig im Worte 'Rhythmus'; nicht in der Sache. Nach seiner Definition käme unserm Ausdrucke nur übertragene Bedeutung zu. Soweit der Theoretiker.

Daß dies keine erkünstelte Forderung ist, sondern von den Praktikern, den Künstlern, tief empfunden war, läßt sich hinreichend belegen. Den schärfsten Ausdruck hat dem Novalis gegeben, in dem oben zitierten Fragmente. Tieck und Herder[2]) sprechen von einer Seele des Gedichtes. Herder:[3]) *Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck 'Weise' nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben — habe es Bild und Bilder und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr.* No-

---

[1]) F. Saran, Deutsche Verslehre München 1907. S. 138 u. 143.

[2]) Tieck, Einleitung zu den 'Minneliedern'. 1803. S. XIII. Herder, Werke bei Hempel V, 18.

[3]) Vorrede zu den Volksliedern. a. a. O.

valis:[1]) *Die Poesie ist für den Menschen, was der Chor dem griechischen Schauspiele ist — Handlungsweise der schönen, rhythmischen Seele.* Tieck:[2]) *Ich behorchte in mir leise die wehmütige Melodie meiner wechselnden Gefühle.* Brentano:[3]) *Freie Form an sich . ., Musik, Rhythmus durch den Gedanken.* Sehr häufig Eichendorff: *Schließ' ich nun auch Herz und Mund, die so gern den Sternen klagen: Leise doch im Herzensgrund bleibt das linde Wellenschlagen.* R. 211. *rings Berge, Blumen, Bäume wachsen in die heitern Räume nach der Melodie im Busen.* R. 91. *Und mit wunderbaren Wellen wie im Traume, halbbewußt, gehen ew'ge Liederquellen mir verwirrend durch die Brust.* R. 245.

Sehr eingehend hat sich Schiller[4]) mit der Frage beschäftigt. *Nicht weniger versteht sich Herr Matthisson auf jene musikalischen Effekte, die durch eine glückliche Wahl harmonierender Bilder und durch eine kunstreiche Eurhythmie in Anordnung derselben zu bewirken sind. Wer erfährt z. B. bei folgendem kurzen Liede nicht etwas dem Eindruck Analoges, den etwa eine schöne Sonate auf ihn machen würde* (Schiller zitiert 'Abendlandschaft'). Dazu halte man seine Forderung bezüglich der Musik:[5]) *Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen* (d. h. der musikalische Rhythmus entspricht als Analogon der innern Ablaufsweise). Dann fährt Schiller fort, nachdem er das Gedicht zitiert hat: *Man verstehe uns nicht so, als ob es bloß der glückliche Versbau wäre, was diesem Lied eine so musikalische Wirkung gibt. Der metrische*

---

[1]) Minor III, 274.

[2]) Schriften 1828. Bd. VI (Lowell), 24 u. VII, 290.

[3]) Brentano an Arnim 1802. R. Steig, Achim v. Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894. S. 39.

[4]) a. a. O. S. 249 f.

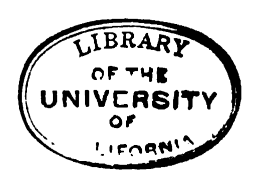
[5]) a. a. O. S. 245.

Wohllaut unterstützt und erhöht zwar allerdings diese Wirkung, aber er macht sie nicht allein aus. Es ist die glückliche Zusammenstellung der Bilder, die liebliche Stetigkeit in ihrer Succession; es ist die Modulation und die schöne Haltung des Ganzen, wodurch es Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise . . wird. Eine ähnliche Anschauung spricht Grillparzer aus in seinem bekannten Urteil über Lenau.[1])

Der lyrische Rhythmus ist also tatsächlich ein Darstellungsmittel ersten Ranges, das vornehmste Zeichen einer ausgebildeten Technik. Rhythmus setzt aber Fortschreiten, Bewegung, Handlung voraus und wir kommen damit scheinbar in Konflikt mit Geiger. Denn er findet: *Die Lyrik greift aus der Zeitreihe ein Moment heraus und stellt ihn isoliert als Zustand dar: sie ist sozusagen allein zeitlos . . Zustand und Entwicklung sind die Gegensätze, die Lyrik und Pragmatik scheiden.* Indes kann der Lyriker doch den Weg geben, auf dem sich ein Zustand herausentwickelte, und diesen selbst als etwas Ruhendes fassen. Übrigens gesteht Geiger selbst zu, daß diesen theoretischen Bestimmungen durchaus keine genauen Abgrenzungen in der Wirklichkeit entsprechen. Und wirklich werden wir bei Eichendorff die Tatsache feststellen können, daß dieser Zustand in Entwicklung, in Lösung ist.

Der lyrische Rhythmus ist das bedeutendste Kunstmittel. So können wir hoffen, dem so nahe als möglich zu kommen, was Tieck die Seele des Gedichtes nennt; den feinen lebendigen Schwingungen, die ihm die Kunst des Dichters mitteilte; dem Lebenselement, durch das sich seine Innenwelt auf uns überträgt, dem Weg, auf dem der goldene Funke von Seele zu Seele springt. Freilich können wir nicht alle Charakterlinien dieser Ablaufsweise feststellen. Wer kann ihre Stärke

[1]) Werke Stuttgart 1887. XIV, 139 f.; zu der Stelle A. v. Berger, Jahrb. d. Grillparzergesellschaft XII, 3 ff.



und ihr Tempo messen und eine überzeugende Formel dafür geben! Nur die Richtung dieser Ablaufsweise und das Verhältnis zu Ausgangspunkt und Endpunkt können wir erfassen. So tief sich gerade hier die Indidividualität ausspricht, so kann auch dieses technische Prinzip unter dem Einfluß literarischer Tradition stehen; es ist wie jedes andere Gegenstand literar-historischer Wertung. Hierin liegt im Innersten — wie Schiller und Herder andeuteten — die tiefe Wechselbeziehung zwischen echter Lyrik und Musik, deren reifste Frucht das sangbare Lied ist. Daß einerseits Volkslieder durchwegs gesungen werden, daß andrerseits Eichendosffs Lieder unzähligemale komponiert wurden und auf Landstraßen und in Kneipen Gesang werden, ist kein Zufall. Denn was beiden gemeinsam ist, das ist eben dieser lebenswarme Rhythmus. Das Volkslied und Eichendorffs beste Produkte sind ihrem Wesen nach Melodie, Gesang. Das ist das Volkstümliche an Eichendorff.

Wir müssen auch hier betonen, daß wir nur allgemeine Linien und Grenzen herauslösen können. Es läßt sich überhaupt nur der allgemeine Grundzug dieses Rhythmus bestimmen, nur der ist typisch. Die Einzelheiten in jedem Gedichte sind so wechselnd und individuell, weil sie eben von der Stimmung abhängen. Es lassen sich deutlich drei Typen erkennen.

Bis 1824 der häufigste Typus ist Variation und Analyse des Stimmungsinhaltes. Die Stimmung ist am Eingange als beherrschender Akkord stark angeschlagen und nun folgt ein leises Auf- und Abwiegen der einzelnen Elemente, der Vorstellungen, Gefühle, Gedanken im Banne dieses Akkordes. Alles weist immer wieder auf den Eingang zurück. Schluß und Anfang, die beiden natürlichen Höhepunkte, liegen auf gleicher Linie und kehren immer wieder zu einander zurück. Die Verhältnisse zeichnet am besten 'Glück' 1816,

R. 230. *Wie jauchzt meine Seele .. so glücklich bin ich.* Damit ist der Inhalt der Stimmung eigentlich nicht gegeben, nur die Ablaufsweise, die reine Stimmung. Inhalt erhält sie erst im Folgenden; er wird immer wieder variiert. Kontrast (Str. 2) und Analoges (Str. 3) werden herangezogen um ihn darzustellen. Das laute Glück gießt sich auch über die Situation aus, sie muß gewissermaßen mitschwingen: Heller Sonnenschein, die Welt wird zu eng für diese Freude. Eine Steigerung der Intensität läßt sich nicht verkennen. Der Schluß motiviert das Ganze: *Mein Liebchen herzinnig, das soll ich heut sehn.* Die Ablaufsweise bleibt sich also vom Anfang an gleich. Alles strömt vom Eingange aus, der Rhythmus ist ein Schweben auf der Höhe, kein Fortschreiten, kein Wandel der Stimmung. Das sind im großen Ganzen jene Fälle, wo die Stimmung, eine bestimmte Ablaufsweise, schon gegeben war und die Situation nun in dieses Auf- und Abwiegen mit hineingezogen wird.

Für die früheste Zeit läßt sich ein regelmäßiger rhythmischer Verlauf des Ganzen nur in einzelnen Fällen erkennen. Eine Buntheit von Gefühlen und Bildern, selten eine geschlossene Einheit. Deutlich ist diese Art: 'In Buddes Stammbuch' 1808, P. 5. Zwar keine starken ursprünglichen Gefühlswerte; sie sind fast nur durch die Phantasie bestimmt, aber sie verlaufen, wie wir oben darlegten. Liebesstimmung, gleich am Anfange kräftig ausgesprochen: *innig Ringen, träumend Rauschen, selig Schweigen, Liebesglanz.* Die Stimmung ist also deutlich in die Situation getragen. Dann ein Phantasiebild: *zwei Kindlein* — das ewige Reich der Minne. Alles ist von der Stimmung beherrscht, die sich nicht ändert; kein Fortschritt. Das anmutigste Beispiel aus der Frühzeit ist 'Der Schiffer' P. 8. So auch 'Sehnsucht. 2.' P. 14. 'In Strauß' Stammbuch' P. 20, stofflich eng verwandt mit dem Sonett an Budde.

Die Phantasiesituation bezeichnet gewissermaßen das Niveau, auf dem sich die Stimmung bewegt. 'Assonanzen' P. 34. 'Minnelied (Klage)' P. 34. 'Romanze' P. 52. 53, besonders die zweite Fassung. Der Rhythmus des Ganzen besteht in dem Auf- und Abwiegen der Gefühle bei der Schilderung. Daher soviel Parallelismus. Alles ist nebengeordnet. Derselbe Rhythmus beherrscht das kleine 'Herbstliedchen' 1809, P. 56. So auch 'Die Kleine' P. 57, Liebessehnsucht, variiert durch den Kontrast (Str. 2. 3). Auch Str. 4. zerstört diesen Charakter nicht, sie löst die Sehnsucht nicht, sondern als Phantasieprodukt reiht sie sich ins Ganze und bildet nur eine leise Variation des Zustandes. Ganz deutlich ist diese Art wieder in 'Die Stille' P. 61. Der ganze Rhythmus ist beherrscht durch das fortgesetzte Suchen nach einem Ausdrucksmittel für den Zustand. Also deutlich Variation. Die so gewonnenen Bilder reihen sich nebengeordnet an. 'An L . .' P. 66. *Deine Zeilen . . Freundesaugen treu und schlicht.* Str. 2. variiert das gewissermaßen negativ, Str. 4. 5 in einem Bilde. Beides ist gleichwertig nebengeordnet. Ähnlich: 'An . .' 1810, P. 74. 'An die Tiroler' P. 81. 'An die Meisten' P. 82. Der starke Gedankengehalt in Eichendorffs Lyrik während dieses Zeitraumes motiviert zum Teil diesen Typus. Soll ein Gedankenwert anschaulich, poetisch werden, so muß er von verschiedenen Seiten beleuchtet, eben variiert werden. Er selbst ist das Ruhende im Auf- und Abwiegen. Das war auch Schillers Art, dessen ganze Gedankenlyrik ja nur die Variation eines nicht allzu umfangreichen Ideengehaltes ist. Ziehn wir Eichendorffs Gedankenlyrik ab, so bleiben nicht allzuviele Fälle, wo auch in reiner Zustandslyrik dieser Rhythmus herrscht. 'Der Jäger Abschied' P. 83. 'Leid und Lust' P. 86. 'Der Sänger' 1811, P. 90. Wanderstimmung! So sind die Situationsbilder beleuchtet. Der Schluß kehrt zum An-

fange zurück: *Gott schütz' dein Herz in Ewigkeit, daß es nie traurig werde.* 'Der verliebte Reisende. 1.' P. 92; 4. P. 94; 6. P. 95. 'Liebeslust' 1812, P. 101. 'Herbstklage' P. 103. Der Schluß kehrt teils parallel, teils kontrastierend zum Anfange zurück. Direkt auflösend ist der Rhythmus in 'Abschiedstafel' 1813, R. 150. Ein so zusammengesetzter Zustand wie Abschiedsstimmung wird zergliedert: Abschied vom Bruder, vom Liebchen, von den Freunden. Der Schluß schlägt noch einmal den vollen Akkord an. 'Auf der Feldwacht' 1814, R. 158. Anfang und Schluß stehen ganz deutlich auf einer Höhe. So auch 'Friedensbote' R. 159, nur schwebt das Ganze zwischen zwei Kontrasten. Stark analysierend ist 'Wehmut. 2.' 1815, R. 86. 'An die Freunde' R. 160. 'Neue Liebe' 1815, R. 221 mit wörtlichen Anklängen an Goethe ist wieder ein typisches Beispiel, analog dem zuerst analysierten. Nur ist hier die Stimmung unmittelbar nach dem Eingange inhaltlich bestimmt. Reine Zustandslyrik im Sinne Geigers ist 'Abschied und Wiedersehen' 1816, R. 230. 'Nachtgruß. 2.' 1817, R. 64. 'In der Nacht' 1818, R. 273 'Der frohe Wandersmann' 1823, R. 32. 'Allgemeines Wandern' 1833, R. 31. In der vorletzten Strophe klingt eine Nebenstimmung an: Liebchen. Anfang und Schluß stehn auf gleicher Höhe, was sogar sprachlich ausgedrückt ist. 'Nachklänge. 2.' R. 240. Ganz klar tritt dieser Typus wieder hervor in 'Erwachen' 1833, R. 289. Die Elemente der Situation sind durchaus nebengeordnet. Daneben bricht immer wieder eine tiefere Unterströmung durch: ewiger Frühling, ewiges Erwachen, die schließlich herrschend ausklingt. 'Schöne Fremde' 1834, R. 60. 'Auf meines Kindes Tod. 4.' R. 250. 'Seemanns Abschied' 1834, R. 46. Der Stimmungsinhalt ist nur im Allgemeinen einheitlich; jede Strophe hat eine eigene Klangfarbe; ebenso herrscht in jeder Strophe rhythmischer Wechsel zwischen Anschauung und Phantasie.

'Der irre Spielmann' 1837, R. 70. 'Sommerschwüle. 2.' 1837, R. 113. 'Der Einsiedler' 1837, R. 284. 'Morgendämmerung' R. 286. 'Zum Abschied meiner Tochter' 1839, R. 118. 'Schiffergruß' R. 295. Das Gewicht rückt aber mehr gegen den Schluß, wo die tiefere symbolische Unterströmung beherrschend hervortritt. 'Todeslust' 1840, R. 295.

So ergibt sich als Eigenart dieses rhythmischen Verlaufes: Beherrschend sind zwei natürliche Höhepunkte — Anfang und Schluß. Der Hauptton liegt auf dem Eingange, entfernt vergleichbar der trochäischen Einheit. Kontrast und Parallelismus, Beiordnung, bloße Vergleiche sind die äußeren Kennzeichen dieses Rhythmus. Daß Hebbel auch nach diesem Gesichtspunkte die Lyrik wertete, ergibt sich aus seinem Urteil über Uhland:[1] *Uhlands Lyrik liegt durchaus zergliedernde Darstellung der Gemütsregung zu Grunde.* Das ist annähernd die Art, die wir darstellten. Auch bei Eckermann findet sich eine Stelle, die ganz dasselbe im Auge hat. *Das Gedicht* (gemeint ist die 'Marienbader Elegie') *wälzte sich stets um seine eigene Achse und schien immer dahin zurückzukehren, woher es ausgegangen.* Das nannten wir eben Variation. Zeitlich verteilt sich dieser Typus überwiegend auf die erste große Periode bis 1824.

Weit aus häufiger und für die zweite Hälfte seines Schaffens geradezu charakteristisch ist ein fortschreitender Rhythmus. Wir haben hier wieder zu teilen. Zunächst das, was wir Entfaltung nennen möchten. Auch hier stehen eine Reihe disparater Elemente neben einander, durch einen gemeinsamen Gefühlswert verknüpft, aber nicht gegen den Anfang zu sondern gegen den Schluß; nicht variierend sondern aufbauend. Das Gedicht hat einen einzigen Schwerpunkt, das ist der Schluß, in dem die Wellen des Rhythmus zur

[1]) Tagebuch I, 131.

Ruhe kommen. Erst da ist der Inhalt der Stimmung als Ganzes beisammen. Der Schluß steht also relativ höher als der Eingang; es ist der einzige überragende Punkt des Ganzen.

Das beste Beispiel und was den großartigen Rhythmus anlangt, eines der besten Produkte Eichendorffs ist 'Zorn' 1810, P. 76. Der Eingang versetzt in medias res, eben ein Klang des spätern Akkordes, nichts mehr. Aber nun schwillt in jeder Strophe ein neuer Gefühlswert zum Ganzen, nicht gleichwertig mit dem vorhergehenden, sondern übergeordnet, den frühern verstärkend, zum folgenden emporführend. Und doch ist der Schluß, in dem die ganze Leidenschaft zusammenströmt, wunderbar gehalten, in dieser Zurückdrängung des Gefühls im schroffsten Gegensatz zum Ganzen und doch der glutvolle Höhepunkt. Dieser großartige Rhythmus hat sich auch im Satzbau ausgeprägt. Die Strophen bilden keine geschlossene Einheit, nur leise abgegrenzte Abschnitte, über die die Leidenschaft weiter wächst, weil sie immer neue Nahrung findet. Das Ganze ist nur eine einzige Periode. So deutlich ist es nun nicht überall. Aber das Prinzip ist doch klar zu erkennen.

'Madrigal' 1808, P. 8. Die Entfaltung ist durch den Wandel der Situation deutlich ausgeprägt. 'An der Oder' P. 23. Trotz der Variation, die die zweite Strophe darstellt, ist doch das Ganze anschwellend. Typisch ist wieder 'Nachtigall' P. 25. Die Stimmung quillt über das Niveau der Situation empor. Glied reiht sich an Glied, eines das andere verstärkend, bis der volle gedämpfte Akkord beisammen ist: traumhafte Dämmerung. 'Das Mädchen' 1809, P. 61. Str. 1. vorbereitend, dann die einzelnen Elemente der Situation: Vogelsang, spielender Sonnenschein, ziehende Wolken als Symbole der Liebesstimmung und am Schluß der einheitliche Stimmungsinhalt, subjektiv ausgespro-

chen. 'Erwartung' 1810, P. 85. In 'frische Fahrt' P. 87 ist diese Entfaltung Objekt der Darstellung. Die einzelnen Elemente werden in das Bild 'Strom' zusammengefaßt und so wird die Stimmung ausgelöst. 'Morgenritt' 1810, P. 88. 'Andenken. 2.' 1811, P. 93. Der Rhythmus prägt sich hier wieder in der Strophe aus, wo jedesmal der Schwerpunkt auf dem letzten Verse liegt. Die Stimmung wird durchaus einheitlich durch Kontraste ausgelöst, immer anschwellend: *Dunkle Gassen — sieht alles so trübe aus; die alle so lustig sehn — daß mir die Sinne vergehn; da treten Tränen ins Auge mir,* denn die mich lieben, sind alle so weit von hier. Ganz dieselben Verhältnisse in 'Rückkehr' P. 96. Der Schwerpunkt liegt immer auf dem Schlußvers jeder Strophe. All die beherrschenden Momente ordnen sich, indem sie jeder Strophe eine einheitliche eigentümliche Klangfarbe geben, dem natürlichen Schwerpunkte, dem Schlusse unter. Ebenso 'Jahrmarkt' P. 97, falls wir es nicht zum dritten Typus zu rechnen haben. Die Verhältnisse liegen hier insofern unklar, als es nicht ersichtlich ist, ob der Dichter am Eingange schon von Liebchens Untreue weiß; wenn dies nicht der Fall ist, haben wir in Str. 6. einen Konflikt zu sehen, und der Rhythmus gehört zum dritten Typus. Ebenso typisch ist 'Mittagsruh' 1811, P. 99, wo eben dieses Emporschwellen und Anwachsen der Stimmung über das Niveau der Situation dargestellt ist. 'Glückliche Fahrt' 1812, P. 102. 'An Wilhelm' 1813, P. 130. 'Aufbruch' R. 153. 'Soldatenlied' 1814, R. 155. 'Nachtgruß. 1.' 1817, R. 60, eines der vollendetsten, reizvollsten Produkte Eichendorffs. Das Nachleuchten des Tages in der Nacht. Über dieses Niveau schwillt nun der Rhythmus empor, das immer stärkere Anklingen der von der Unrast des Tages gedämpften Stimmung. 'Frau Venus' 1818, R. 222. Die Stimmung sinkt unter das Niveau der Situation. 'Die Heimat'

'Terzett' 1824,
klingt rhyth-
raumhaft verlo-
r. *Erwacht die*
Mein irres Sin-
tudenten' 1826,
Grenze' R. 68.
Der letzte Gruß'
r. 1 gibt den
Folgenden be-
esellen Gestalt
nit seinem tief
el, wie es den
Nacht' R. 58.
Steigerung des
die immer tie-
öhepunkt: *Der*
len Wald bildet
'Heimweh' 1837,
dschaft' R. 192.
201, wieder mit
'Stilles Glück'
rot' R. 239, mit
Unterströmung.
Alle Elemente
ucht — sonnen-
den Schluß zu
'Sonntagsfeier'
nger. 1.' R. 284:
aber zweifellos
Die deutsche
so durch jeden
atmet. Bis in
dieses Gedichtes.
'Weihnachten'
r Nacht' R. 291

'Der stille Grund' R. 318. 'Zauberblick' R. 338. 'Meeresstille' R. 350. M. Koch verweist in seiner Ausgabe[1]) auf Goethes Gedicht gleichen Titels. Der tiefe Gegensatz zwischen Goethescher und romantischer Kunst ließe sich hier deutlich zeigen. Er liegt mehr in der Technik als im Stoffe. Goethe sucht im Rhythmus den beängstigenden Bann der Stille einzufangen, Eichendorff das Spiel von Licht und Dämmerung, sosehr er sonst den Atem in der Natur zu erfassen sucht. 'Im Alter' 1839, R. 298. 'Der alte Garten' R. 323. 'Wandernde Dichter' 1840, R. 66. 'Frühe' 1841, R. 117. 'In Danzig' 1842, R. 175. 'Nachts' 1853, R. 96.

Dieser rhythmische Typus ist entfernt vergleichbar der jambischen Einheit. Sein Charakter ist der des Hindrängens, Zustrebens gegen den Schluß. Bedingt ist er vor allem durch Beseelung, Einfühlung, einheitliche Gefühlswerte; denn nur insofern sind die Elemente der Situation befähigt den Stimmungsgehalt gewissermaßen aufzubaun. Der Charakter ist nicht Nebenordnung sondern steigende Unterordnung unter den beherrschenden Schluß, kein 'Wälzen um die eigene Achse', sondern Fortschreiten und zwar in gerader Linie. Obschon früh — 1810 — ausgebildet, gelangt er erst seit 1824 zur vollen Entfaltung, zur Zeit, als die Situation im Ganzen beherrschend wird und die Stimmung auslöst.

Fortschreitend ist auch der dritte Typus, aber fortschreitend in gebrochener Linie und nach der Wendung in entgegengesetztem Sinne. Eingang und Schluß sind qualitativ verschieden, denn die Stimmung ändert sich innerhalb des Ganzen Es werden Konflikte geknüpft und gelöst. Die natürlichen Höhepunkte — Eingang und Schluß — treten zurück gegenüber dem

[1]) Fr. Baron de la Motte-Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff. Kürschners deutsche Nationalliteratur Bd. 145, S. 323.

künstlichen Höhepunkte, der dort liegt, wo der Umschwung erfolgt, und ordnen sich ihm unter. Das sind also im Innersten dramatische Elemente. So gewinnt der lyrische Rhythmus bedeutend an Mannigfaltigkeit. Daß diese Technik gerade gegen das Alter zu besonders ausgebildet ist, wird kein Zufall sein. Naturgemäß tritt da die Erinnerungslyrik stark hervor und das gibt Anlaß zu vielen Konflikten zwischen Erinnerung und Anschauung, Natur und Menschenseele.

Ein treffendes Beispiel ist 'Vesper' 1828, R. 254. Die ersten zwei Strophen atmen durch die Situation symbolisiert selige Liebesstimmung. Str. 3. bringt den Konflikt: Erinnerung und Gegenwart. *Die Glocken, die bedeuten, daß meine Lieb' gestorben ist.* Also scharfe Wendung im Verlauf der Vorstellungen und Gefühle, die nun am Schlusse gelöst wird: *ich wollt', ich läg' begraben, und über mir rauschte weit die Linde jeden Abend von der alten, schönen Zeit.* Das ist qualitativ ganz vom Eingange verschieden.

Diese Technik ist in der ersten Zeit nur ganz unvollkommen ausgebildet. 'Der Lenz mit Klang . .' 1808, P. 6. Str. 2. die Wendung. 'An Maria' P. 11. 'Jugendandacht IX.' P. 13. Ganz deutlich 'Anklänge' P. 23, sprachlich angedeutet durch den ersten und letzten Vers. 'Abendständchen' P. 26 (nach der Handschrift). In Str. 7 erfolgt die Wendung. In der Fassung des Romans ist dieser Charakter etwas verwischt. 'Trauriger Winter' P. 27. 'Frühlingsandacht' P. 36. 'Auf dem Schwedenberge' 1809, P. 69. Wieder Vergangenheit und Gegenwart in Kontrast und Konflikt. Einen Fall ganz eigener Art bildet 'Zwielicht' 1811, P. 90. Das Gedicht gehört nur teilweise in diesen Zusammenhang und würde eher einen eigenen Typus darstellen. Es setzt mit einer starken Stimmung ein, symbolisch durch die Situation gezeichnet, die die erste Strophe ganz ausfüllt. Sie erfährt im Folgenden

eine Deutung. Zunächst schwillt über das Niveau der Situation ein Stimmungsinhalt empor, unruhige Besorgnis um etwas Liebes, die durch das Unsichere, Betrügerische des verschwommenen Abendlichtes ausgelöst ist.[1]) Im selben Maße verklingt aber die Situation in Str. 2, 3, wo nur noch in *zu dieser Stunde* ein letzter spärlicher Klang der Situation nachtönt. In Str. 4. ist sie ganz zurückgetreten. Dagegen liegt hier eine neue Schwelle; es löst sich ein Gedanke, eine Mahnung, eine Gnome ab; das Gedicht klingt also rein subjektiv in Reflexion aus. Eingang und Schluß sind also auch hier qualitativ verschieden. 'Laß das Trauern' 1812, P. 105: Der Wandel ist wieder sprachlich ausgedrückt im ersten und letzten Verse. 'Entschluß' P. 108. Str. 2. 3 Konflikt; Str. 4 Lösung. 'An Fouqué I.' 1812, P. 108.[2]) 'An Ph. Veit' 1813, R. 162. Der Konflikt liegt in Str. 3. *Doch die Brüder sind zerstreut.* Damit erhält der nun folgende Teil der Festschilderung eine tiefere, symbolische Bedeutung, es tritt eine Unterströmung auf — Fest des Lebens, die ja auch als Lö-

---

[1]) *Es war die Zeit des Zwielichts, wo die Undeutlichkeit des Sehens sich leicht auch der innern Empfindung mitteilen kann.* Arnim, 'Gräfin Dolores' II, 67 (Sämtliche Werke 1840 ff.).

[2]) Das Sonnett ist chronologisch interessant. Der Vers, *die Zinnen im Morgenglanze wie Kometen scheinen* ist wohl ein Reflex des Kometen von 1811; er spielt auch in der Korrespondenz zwischen Arnim und Brentano eine Rolle. Arnim an Brentano 26. Oktober 1811 (Steig S. 291): *Der Komet leuchtete mir hell, wenn ich nachts, weil die Brücke nicht mehr abging, auf einem Nachen über den schwarzen Rhein .. fuhr.* Brentano an Arnim 10. Dezember 1811 (Steig, S. 295): *Auch eine ganze Nacht unter ihrem Fenster den Kometen angeschaut.* Da der Komet auch am Schlusse von Ahnung und Gegenwart (Werke II, 351) auftaucht *(Kometen und wunderbare Himmelszeichen zeigen sich wieder)*, so fällt damit auch ein Licht auf die umstrittene Datierung des dritten Buches. Es kann wohl um die Scheide von 1811/12 angesetzt werden, sodaß Fouqué mit seiner Angabe im Vorwort des Romanes Recht behielte.

sung stark ausklingt: *Und die führen mich und dich nach Haus,* ein Vers, der sich noch immer im Bilde hält. 'Die neuen Kameraden' 1813, R. 154 ist das erste deutliche Beispiel des ganzen Typus. Der Konflikt liegt nahe am Eingange: *Denn anders sein und singen, das ist ein dummes Spiel.* So erfolgt nun die Lösung: *ihr neuen Kammeraden* .. 'Ruhe der Nacht' 1814, R. 158. Wandel ohne Konflikt. 'Der zaubrische Spielmann' 1816, R. 350. 'Der wandernde Musikant. 1.' 1823, R. 34. Str. 3. Konflikt und Wandel. 'Bei einer Linde' 1826, R. 218. 'Erinnerung. 1.' 1833, R. 67. Die Naturstimmung der ersten Strophe gewandelt in Str. 2. Der Schluß ist qualitativ vom Eingange verschieden, was auch sprachlich betont ist: *Lindes Rauschen — Wirres Rauschen.* 'Das Ständchen' 1833, R. 221. Die erste Strophe gibt die Situation im weitern Sinne *Und die Brunnen rauschen wieder* .. ist das assoziierende Moment, das die Stimmung wandelt; im selben Maße als die Erinnerung stärker wird, verklingt die Situation. Gegen den Schluß zu fällt Höhe und Lösung. Ähnlich: 'Nachklänge. 4.' R. 241. 'Morgengebet' R. 271. Übergang des Stimmungsinhaltes in einen Gedankenwert. 'Verlorene Liebe' 1834, R. 219. 'Auf meines Kindes Tod' 2. 3. 5. 6. 7. 8. 10. R. 249 ff. 'Der Schiffer' 1836, R. 276. 'Frischauf!' R. 113. 'In der Fremde' 1837, R. 55. Die Wendung erfolgt erst am Schluß. Der Hauptton ruht in jeder Strophe auf dem letzten Verse. Str. 1. unbestimmt, unbewußt sinnend. Eine einzige Anschauung: rauschen. Str. 2. leise Erinnerung, die im Folgenden immer plastischere Gestalt gewinnt: Schloß, Garten, Liebchen, Rosen. Die Elemente der Anschauung häufen sich, aber noch sind wir über die Klangfarbe des Ganzen im Unklaren. *Und ist doch lange tot.* Jetzt erst ist der Klang gesättigt, die Stimmung hat damit eine scharfe Wendung genommen. Die Qua-

lität des Schlusses ist eine ganz andere als die des Einganges. 'Der Unverbesserliche' 1837, R. 81. 'Ablösung' R. 170. 'Der junge Ehemann' R. 238. 'Gute Nacht' R. 245. 'Angedenken' R. 253. 'Abend' R. 271. 'Winter' R. 276. 'Umkehr. 1.' R. 278. Hier ist nur Konflikt und Lösung gegeben. Was vorherliegt ist nur durch eine lyrische Ellipse angedeutet: *Du sollst mich doch nicht fangen, duftschwüle Zaubernacht.* 'Ergebung' R. 279. 'Vorbei' 1839, R. 184. In jeder Beziehung das Beste, was Eichendorff gedichtet, so einfach und unerschöpflich wie Novalis verlangt: *Ein Gedicht muß ganz unerschöpflich sein, wie ein Mensch und ein guter Spruch.* Es ist zweifellos der Höhepunkt seiner Technik. Baum, Wald, Tal sind die festen Punkte, um die sich der Rhythmus aufwärts bewegt; jede Strophe in eigener Beleuchtung, jede mit einer bestimmten Klangfarbe, einem besonderen Gefühlston, Ahnung, Blüte und Frucht des Liebeslebens. In jeder Strophe ist der Konflikt stark angeschlagen, bis er am Schlusse in wehmütiger Lösung ausklingt. 'Vergeblicher Ärger' R. 118. 'Winternacht' R. 292. 'An die Waldvögel' R. 116. 'Bei Halle' 1841, R. 173. 'Schneeglöckchen' R. 196. Der Schluß ist disharmonisch; die etwas gewaltsame Verknüpfung in der Phantasie *So mancher Dichter* . . stört. 'Verloren' R. 324. 'Lied des Armen' 1843, R. 43. 'Das Alter' 1844, R. 227. 'An meinem Geburtstage' 1850, R. 181. 'Der verspätete Wandrer' 1854, R. 97. Nur durch seinen pointierten Schluß gehört hieher: 'Der wandernde Musikant. 3.' 1823, R. 35 und 'Wetterleuchten' (Meißner, S. 15).

All das ist die Kunst der spätern Zeit. Dieser Typus ist charakterisiert durch das Hinströmen zu einem Punkte und das Abströmen gegen den Schluß. Der künstliche Höhepunkt ist Träger einer gewissen Spannung; im natürlichen Höhepunkte, im Schluß kommt sie zur Lösung und Ruhe. Aber der Konflikt,

die Spannung ist nicht beseitigt, sondern als überwunden in die Lösung aufgenommen, daher die eigentümliche Klangfarbe am Schluß.

Der tiefe Sinn des lyrischen Rhythmus läßt sich nicht besser aussprechen, als Lipps[1]) es getan hat mit Bezug auf den Sinn eines jeden Rhythmus: *So ist der Rhythmus nicht mehr bloß diese Art der Folge von Taktschlägen, Silben, Tönen, sondern er ist ein Lebenselement, in dem ich lebe, etwas, in dem und von dem getragen, ich frei und heiter, oder traurig und sehnsuchtsvoll, erregt oder beruhigt, jubelnd oder klagend, zurückhaltend oder vorwärtsstürmend, mit mir einstimmig oder innerlich ringend und kämpfend und siegend, mich selbst wie ein ideelles und je nach der Höhe dieses objektivierten Selbstgefühles zugleich ideales Ich realiter auslebe. Hiermit ist erst das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt in dieser 'Einfühlung'.* Der lyrische Rhythmus bei Eichendorff ist überwiegend fortschreitende Bewegung; der Schwerpunkt liegt meistens auf dem Schlusse, aber ganz anders wie bei Heine. Was bei ihm grell und schrill abbricht, den Akkord zerstört und die ganze Bewegung umkehrt,[2]) ist bei Eichendorff harmonischer Abschluß. Das Tempo ist überwiegend getragen, selten lebhaft und rasch.

Daß ein so ausgebildetes rhythmisches Leben des Ganzen von tiefem Einfluß auf Satzbau, Vers und Strophe war, ist von vornherein klar. Eichendorffs Verskunst muß von rhythmischen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Die deutsche nationale Verskunst war von den ältesten Zeiten an vom Gemüte bestimmt. Rhythmus war das Herrschende, eben wegen

---

[1]) a. a. O. S. 424.

[2]) Walzel hat dafür den außerordentlich glücklichen Ausdruck *Stimmungsbrechung* geprägt. Über Legras, Euphorion 5, 151.

der engen Verbindung mit der Musik.[1]) Das trat noch stärker in der Lyrik des Mittelalters hervor, die sogar starke Beziehungen zum Tanz einging. Und erst das Volkslied! Wir kennen es nur halb, weil großenteils die Weisen verloren sind. Von rhythmischen Gesichtspunkten war die Verskunst des Meistergesanges bestimmt, der ja wieder mit der Musik eng verschwistert war. Diese Verbindung löste sich nun; die Gedichte wurden gelesen, vorgetragen und so fanden die gelehrten Poeten der Renaissance den deutschen Vers holprig und ungeregelt und halfen ihm durch klassische und romanische Kunstmittel auf die Beine. Nur das Volkslied pflanzte die nationale Tradition fort; es blieb in engen Beziehungen zur Musik und baute den Vers nach wie vor nach rhythmischen Grundsätzen, füllte weder alle Senkungen aus, noch hielt es sich an regelmäßigen Wechsel. Goethes Knittelvers führte diese Tradition wieder in die Literatur ein. Hier ist der Rhythmus herrschend im engsten Anschluß an Gedanke und Stimmung, so ungehobelt die Verse aussehn mögen, wenn man sie nach Jamben und Trochäen mißt. Die betonte Silbe, die Hebung als Trägerin des rhythmischen Gefühles wird wieder herrschend. Dieses Gefühl für den Rhythmus übertrug sich sogar auf die Jamben der Iphigenie, ebenso wie Hölderlins antike Metra durchaus deutsch sind. In diesen Zusammenhang tritt Novalis mit seinen 'Hymnen an die Nacht' und Tieck, der in seiner Einleitung zu den Minneliedern ganz offen erklärte: *Es ist nichts weniger als Trieb zur Künstlichkeit, oder zu Schwierigkeiten, welche den Reim zuerst in die Poesie eingeführt hat, sondern die Liebe zu Ton und Klang, das Gefühl, daß*

[1]) Sievers (Grundriß II. Bd. 1. Abt. S. 863) betont allerdings ausdrücklich, daß der altgermanische Vers ein Sprechvers, kein Gesangvers war; doch gibt er diese enge Beziehung zur Musik bei den ältesten Chorliedern zu. Ebda. S. 864 f.

die ähnlichlautenden Worte in deutliche (!) oder geheimnisvollere (!) Verwandtschaft stehen müssen, das Bestreben die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln. Dem reimenden Dichter verschwindet das Maß der Längen und Kürzen gänzlich, er fügt nach seinem Bestreben, welches den Wohllaut im gleichförmigen Zusammenklang der Wörter sucht, die einzelnen Laute zusammen, unbekümmert um die Prosodie der Alten, er vermischt Längen und Kürzen um so lieber willkürlich, damit er sich um so mehr dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung annähere. Tieck kam mit diesen Anschauungen vom Minnesang her. Brentano und Arnim dagegen führten die Grundsätze des Volksliedes für die rhythmische Gestaltung des Verses durch ihre Sammlung zum Siege. Das sind die beiden historischen Voraussetzungen für die durchaus volkstümliche Verskunst der jüngern Romantik.

Und so ist es nun kein Zufall, daß die begabtesten, erfolgreichsten Lyriker: Eichendorff, Brentano, Heine,[1]) Storm, Möricke den Vers vom Rhythmus aus baun, das heißt durchaus volkstümlich und nicht nach hergebrachten Schemen. Die unbetonte Silbe tritt stark zurück, die Hebung, die Tonsilbe wird allein maßgebend. Sie kennen keinen ausgesprochen jambischen oder trochäischen Vers. Wer mit diesen Begriffen an sie herantritt, tut ihnen einmal Unrecht und dann berührt er nicht einmal das Wesen ihrer Kunst. Daß sie zugleich von der Romantik und vom Volksliede ausgehen und daß ihre Lieder zu den am meisten gesungenen gehören, ist ebensowenig Zufall. Der Romantiker improvisierte seine Lieder gerne zur Guitarre. Sie quellen ihm aus der Seele als Kinder des Augenblicks, im

[1]) Das erweist für Heine die ausgezeichnete Arbeit von Paul Remer, Die freien Rhythmen in H. Heines Nordseebildern. Heidelberg 1889. S. 56. Dort die weitere Literatur.

Rhythmus der Gefühle. Der Kult des eigenen Produktes, Feilen und metrisches Glätten war ihm fremd, widersprach seinem Wesen. Ein fliegend Blatt den Winden, das war sein Lied, wie es das Volkslied auch war.

Von diesem Standpunkte aus ist Eichendorffs Vers zu betrachten. Und da das Musikalische in der Lyrik ein doppeltes ist: reiche Reime wie Tieck es wollte und die reinen Wirkungen des Rhythmus, wie es das Volkslied liebte, so prägt sich der Übergang Eichendorffs von der ältern zur jüngern Romantik auch im Vers aus, zum Greifen deutlich. An Stelle der frühen Reimkünste treten die einfachen Vierzeiler des Volksliedes mit ihrem kräftigen rhythmischen Leben. Das nur im Allgemeinen. Eine weitere Ausführung würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Die Brücke von diesem Wellenschlagen der Gefühle zum Vers kann nur der Satz bilden, in den zunächst dieses rhythmische Leben strömt. Daher bei Eichendorff einfache Sätzchen, deren jedes eben deswegen befähigt ist eine rhythmische Einheit zu bilden.

Zunächst ist es interessant, daß Eichendorff, der sich in der Lyrik so früh von Tieck frei machte — in Lustspiel und Novelle kehrte er immerwieder zu ihm zurück — im spätesten Alter noch einmal seinen Bahnen folgte. Es ist dies eine kleine Gruppe von Gedichten seit 1849, die ausgesprochen der Lautsymbolik huldigen. Äußerlich sind sie dadurch charakterisiert, daß ihnen mit zwei Ausnahmen strophische Gliederung fehlt. Der Rhythmus ist aufs höchste gesteigert, da die kürzeren und längeren Verse auch die feinsten Schwingungen wiedergeben. Nicht der Gedanke oder die Vorstellung, die hinter dem Worte steht, sind zur Darstellung der Gefühle benützt, sondern das Wort als lautliches Ganzes, Vokale und Konsonanten, der rein musikalische Wert. Im Versbau ist Tiecks Theorie

deutlich erkennbar: *Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen Sinn regiert . . Ein gereimtes Gedicht ist dann ein engverbundenes Ganze, in welchem die gereimten Worte getrennt oder näher gebracht, durch längere oder kürzere Verse auseinander gehalten, sich unmittelbar in Liebe erkennen, oder sich irrend suchen, oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zu einander hinüber reichen; andre springen sich entgegen, wie sich selbst überraschend, andre kommen einfach mit dem schlichtesten und nächsten Reim unmittelbar in aller Treuherzigkeit entgegen. In diesem lieblichen labyrinthischen Wesen von Fragen und Antworten, von Symmetrie, freundlichem Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz mannigfaltiger Laute schwebt die Seele des Gedichtes, wie in einem klaren durchsichtigen Körper, die alle Teile regiert und bewegt und weil sie so zart und geistig ist, beinahe über die Schönheit des Körpers vergessen wird.*[1]) Damit haben wir diese Gruppe gezeichnet. Das erste und einzige Beispiel dieser Art bis 1849 ist 'Die Lerche. 1.' 1818, R. 193. Das Gedicht setzt mit drei gleichen Reimen ein — Tieck findet das einmal mystisch —; diese werden am Schluß wieder aufgegriffen. 'Gesang — Klang' *reichen aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zu einander.* Anfang und Schluß — die subjektiven Klänge — in kurzen Versen, die Mitte, die Schilderung der weiten tiefen Erde, in langen. Das Ganze atmet in überraschender Treue Rhythmus und Melodie des Lerchenliedes in seinen kurzen und langen Versen, in seinem scharfen Einschnitt in der ersten Hälfte — 'in Gesang' —, in seinem fünffachen Reime auf 'singen' mit dem hellen Lautgehalt und dem Wechsel von hastenden und ruhigeren rhythmischen Einheiten. Ähnlich 'Lerche. 2.' 1849, R. 193. 'Frühlingsdämmerung' 1849, R. 189. Die Fülle schwerer Vokale und Konsonantengruppen in der ersten

[1]) Einleitung zu den 'Minneliedern'. a. a. O.

Hälfte — das schwere traumhafte Ziehen der Wolken — ; dann in raschem Wechsel leichte, helle Vokale, die Fülle von Nasalen und Liquiden — das plaudernde Hüpfen der Quellen — ; und am Schluß wieder schwere Vokale und viele Spiranten — das säuselnde verschlafene Traumleben über See und Wald. Getragener ist 'Nachtzauber' 1853, R. 225. 'Die Zeit geht schnell' 1854, R. 227. 'Verschwiegene Liebe' 1855, R. 225.

Daß diese letzte Phase immerhin Selbständigkeit beanspruchen kann, zeigen die späten kleinen Epen Eichendorffs, die viel mehr als es sonst seine Art ist die Musik der Sprache in den Vordergrund stellen und Kunstmittel der früheren Zeit wieder aufgreifen.

II. TEIL.

LITERARHISTORISCHE DARSTELLUNG.

I. Frühzeit.

Wenn der Frühlingswind weht,
Knospet die Saat. Uhland.

Eichendorffs absolute Bedeutung ist schwer zu bestimmen; seine relative läßt sich scharf umreißen. Er ist der Lyriker der Romantik, der einzige, der es zu einer geschlossenen einheitlichen Wirkung gebracht hat, der einzige, der noch lebend und wirkend durch unsere Tage geht. Tieck war kein Lyriker. *Selten wurde seine Lyrik ganz Selbstzweck, unmittelbarer Ausdruck seines Erlebens,*[1] nur seine Reisegedichte bilden eine Ausnahme. *Man hat das Gefühl, als hätte der Dichter ebensogut noch ein halbes Dutzend Strophen hinzufügen können.*[2] Erst nach 1800, als seine eigentliche romantische Produktion bereits hinter ihm lag, wollte er sein Programm auch auf die Lyrik ausdehnen, im Bunde mit — A. W. Schlegel. Novalis hinterließ bei seinem Tode neben vielen wertlosen Jugendprodukten eine kleine Anzahl vollendeter Gedichte. Das Lied, das leicht aus der Seele quillt, kannte auch er nicht. Tiefsinnige Mystik, Reflexion und Spekulation war der Grundzug seines Denkens und Dichtens.

---

[1]) Wilhelm Miessner, L. Tiecks Lyrik. Eine Untersuchung. Literarhistorische Forschungen. Herausgegeben von Dr. Josef Schick und Dr. M. Frh. v. Waldberg. XXIV. Heft. Berlin 1902, S. 13.

[2]) Ebenda, S. 67.

Seine lyrische Produktion war auch zu gering an Umfang; es waren nur Ansätze zu einer umfassenderen Gesamtwirkung. Fehlte es so der ältern Romantik an den innern Grundlagen zu einem eigentlichen lyrischen Empfinden, zum sangbaren Liede, so mangelte der jüngern Romantik die Form. Sie besaß in Fülle, was der ältern Generation versagt war, eine reiche, unmittelbare: überquellende Empfindung, den Heilborn des Volksliedes. Aber Brentano wußte sich nicht zu zähmen. Und im rechten Augenblicke, als er leidlich zur Ruhe gekommen war, opferte er freiwillig seine Dichtung.[1]) So kam seine Lyrik zu keiner Reife und keiner Gesamtwirkung. Arnim teilt im Wesentlichen dieses Schicksal. Die Schwaben hinwieder, Uhland, Kerner, Mayer, die mehr oder minder ebenbürtig neben Eichendorff stehen, blieben doch dem romantischen Programm etwas fern, waren nur zeitweilig und ganz bedingt mit ihm verknüpft. Brentano und Novalis waren zweifellos höher begabt als Eichendorff. So ergibt sich die alte Tatsache, daß dem weniger Begabten durch Beschränkung auf seine Kraft, durch volle Ausnützung seiner eigentümlichen Gabe gelingt, was dem höher Begabten Schicksal und eigene Schuld verweigert. Eichendorff ist so der einzige Vertreter der romantischen Lyrik, der dauernd gewirkt hat, und je mehr er Vermittler des romantischen Empfindens an die jüngere Generation wurde, um so höher stieg seine Bedeutung. *Seine Gedichte sind das reinste und edelste Erzeugnis der gesamten romantischen Lyrik in Deutschland, kühner, tiefer, leidenschaftlicher als Uhlands Gedichte, milder, heiterer, einheitlicher im Ton, von Dissonanzen freier als die Lieder Heines.*[2]) *Seine dichterische*

---

[1]) Etwas unwissenschaftlich erklärt sich Elster die Sache: *Wie sehr er in dieser letzten Zeit seines Lebens verdummte, läßt sich kaum sagen* (Heines Werke. V, 308 Anm.).

[2]) Muncker, Deutsche Dichtung 3, 334.

Individualität ist eine liebenswürdige aber keine starke.[1]) Sie haben sichs alle ersehnt, in ihren Liedern fortzuklingen im Herzen des Volkes, die Perlen, die ihr Leben an den Strand warf, einzureihen in den Liederhort der Nation: gelungen ist es Eichendorff allein. Die historischen Bedingungen dieses reichen Erfolges zu geben, gestützt auf die eingehende Analyse seiner Kunst, ist nun unsere Aufgabe.

Es handelt sich darum aus den Tagebüchern das leise Werden seiner Individualität bis an die Grenzen des Heidelberger Frühlings zu verfolgen. Wir haben die Wurzeln seines Naturgefühls in dieser Zeit aufzudecken, den leisen Spuren der Romantik in seinen Aufzeichnungen nachzugehn und zu beobachten, wie allmählich die Kunst in ihm erwacht, eine Gefühlsmehrheit in ihren charakteristischen Zügen als Einheit zu erfassen und schriftlich festzuhalten. Wir haben auch die wenigen Produkte, die bisher bekannt wurden, nach ihren Beziehungen zu beurteilen und zeitlich einzureihen. Quellen sind vor allem Eichendorffs Tagebücher aus seiner Frühzeit.[2])

Erst mit dem 12. November 1800 beginnen die fortlaufenden Aufzeichnungen. In den ersten drei Jahren ist von einem Naturverständnis wenig zu spüren. Nur die Vogelstimmen, die in seiner Einfühlung so hervortreten, erregen früh sein Interesse. 1801 ver-

---

[1]) Minor, Zeitschr. f. deutsche Philologie 21, 227.

[2]) A. Nowack, Lubowitzer Tagebuchblätter (Tgb.) Groß-Strehlitz 1907. Fahrten und Wanderungen (F. u. W.) der Freiherrn W. u. J. v. Eichendorff. Oppeln 1907. Eichendorffs Aufzeichnungen über Breslau. Zeitschrift des oberschlesischen Geschichtsvereins 3, 49. Oppeln 1907. H. A. Krüger, Der junge Eichendorff. Oppeln 1898. Während der Korrektur gingen mir die fertigen Bogen der Gesamtausgabe von Eichendorffs Tagebüchern durch Kosch zu; ich zitiere darnach (mit dem Datum ohne Seitenzahl).

zeichnet er: *28. Februar: die erste Lerche gesungen. 14. April hab ich die erste Schwalbe gesehen. 18. April die erste Nachtigall.* Zum erstenmale taucht sein Sinn für das Landschaftliche auf am 22. Juni 1803. (Die Brüder hatten einen Ausflug nach Sibyllenort gemacht.) *4. ... Die alten Handzeichnungen von Coreggio, Rubens, Jordan ect., worunter mir besonders eine Nachtlandschaft von Gesner selbst gefiel.* 5. Oktober 1803 (von der Landsecke aus): *Doch wie angenehm waren wir überrascht als wir den Berg erstiegen hatten und rings umher sich unserem Auge, wie ein Panorama, eine wahrhaft romantische Gegend darbot.* In dem Wort romantisch liegt hier kaum irgendwelche Beziehung zur literarischen Richtung, obwohl Eichendorff schon damals Jean Paul las. Das Wort war schon früh für die Großartigkeit der Gebirgswelt allgemein in Gebrauch. Im 17. Jahrhundert bedeutete romanesque noch abenteuerlich. Kant schreibt noch romanisch bezüglich der mit Schrecken gepaarten Erhabenheit der Landschaft. Dem englischen romantic wurde romantisch nachgebildet und beides lebte neben einander fort. Sophie la Roche spricht von *majestätischen Gebirgen* der Schweiz, die für die Jugend gefährlich seien, weil sie das Romantische nähren. Herder nennt das pays de Vaud romanesque. Rousseau schrieb romantique. Er hat erst die Romantik der Berge entdeckt.[1]) In diesen Zusammenhang gehört die Stelle. Literarische Beziehungen liegen in ihr keine. Ebenso wenig zeigt sie irgendwie lyrisches Empfinden. Sie steht uns nahe, weil sie das früheste Beispiel ist für den später so herrschenden Blick von oben, das Panorama. 21. Mai 1804: *Doch*

---

1) Biese, a. a. O. S. 342 Anmerkung. Dazu eine reiche Literatur: A. W. Schlegel. Vorlesungen III, 7 u. öfter. Dann Zeitschrift für deutsches Altertum 26, 192; Anzeiger f. d. Altertum 15, 223. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 1890. N. F. 1, 260; 3, 491.

auch von hier bestiegen wir nach einer kurzen Erholungspause noch einen kleinen Teil des Fußes vom Zobtenberge, von dem wir froh den schönen Abend genossen und die, schon da ausgebreitete Gegend mit einem Fernrohre überschauten . . . 22. Mai: . . *und erreichten endlich um halb 4 mit Freudengeschrei den Gipfel, wo plötzlich tief unter uns, noch in Morgendämmerung gehüllt, ringsumher unser geliebtes Vaterländchen im bunten Gemische da lag.* Stimmung läßt sich hierin nicht verkennen; aber noch ist nichts Charakteristisches gegeben. Wir kommen bald in anderm Zusammenhange darauf zurück. In Halle kamen die Brüder mitten unter das Vorpostengefecht zwischen Romantik und Aufklärung. Eichendorffs Entwicklung erhielt hier die bestimmte Richtung. Tieck und Novalis treten in seinen Gesichtskreis. Auf dem Gibiechenstein las er den Sternbald. Die Reise nach Norddeutschland scheint für Eichendorffs lyrische Entwicklung außerordentlich bedeutungsvoll geworden zu sein durch die Fülle des äußern und innern Erlebens. Besonders die Brockenbesteigung scheint von Einfluß gewesen zu sein auf seine Auffassung der Landschaft aus der Höhe. Am 25. Dezember 1805: Anspielung auf den Zerbino. In den Lubowitzer Tagebuchblättern nach der Rückkehr aus Halle läßt sich der Fortschritt verfolgen, den er gemacht. 7. August 1806: *Als die sanfte Abendröte emporquoll am Horizonte... Es war hier sehr einsam. Das Abendgold schimmerte durch die Weiden, und wundersame Rückklänge gehabter Gefühle strömten mit der Kühle des Abends in uns.* Das ist ganz Tieck in der Verknüpfung der Sinnesqualitäten. Naturbild und Stimmung sind schon hier innig verbunden; Licht, Duft, niedere Qualitäten sind vor allem Ausdrucksmittel. Es ist ein kleines Stimmungsbild. Es ließe sich auch auf Brentanos 'Godwi' verweisen; aber es ist doch zweifelhaft, ob Eichendorff ihn schon damals kannte. Und

dann steht der Roman ja auch unter Tiecks Einfluß, sodaß wir eben auf die unmittelbare Quelle zurückgehn. Freilich sind solche lyrische Klänge auch jetzt nicht allzu häufig, sie werden erdrückt von dem tollen Leben, das die jungen Leute auf Lubowitz führten. Aber der Wandel und die Einflüsse sind klar. 27. September und 30. Oktober 1806: *schwarze Bangigkeit.* 16. Oktober: Lektüre der Söhne des Tales von Werner. 10. Dezember zum erstenmale: *Weckte uns frühzeitig Waldhornschlag . . . Hier vereinigte sich zwar alles die Sache so romantisch als möglich zu machen: der schöne reine Morgenhimmel, Waldhornsklang hier und dort aus fernem Hintergrunde unaufhörlicher Kanonendonner (wahrscheinlich aus Breslau).* Wieder ein einheitliches Stimmungsbild in engem Zusammenhange mit einem Naturbilde. Bei 'romantisch' fehlt hier der Bezug auf Berge; wir müssen an die literarische Richtung denken. Zu Waldhornklang Tieck im Zerbino:[1]) *Um Gotteswillen, schweige doch nur* (Waldhorn), *denn du bist mir das fatalste von allen Instrumenten. Da ist ein Buch kürzlich herausgekommen, mich dünkt Sternbalds Wanderungen, da ist ums dritte Wort vom Waldhorn die Rede und immer wieder Waldhorn.* 15. Januar 1807: *Kampf der Gemeinheit gegen die ihr unbegreifliche Klarheit der Lebenspoesie.* Hier spricht deutlich der junge Romantiker. Poesie sollte Leben und Leben Poesie werden, die erste Forderung des romantischen Programms, der Grundzug aller Dichtungen Eichendorffs. Ob wir aus folgender Stelle Kapital schlagen können, mag dahin gestellt sein: 22. Februar 1807: *Unter den Augen der edlen Jungfrawen.* Vielleicht ist es zu kühn aus dieser Form auf Eichendorffs Kenntnis von den archaistischen Bestrebungen der Romantik schon um diese Zeit schliessen zu wollen. 3. 4. April: *Verklärungen auf Jean Pauls schon unter-*

[1]) Schriften 1828. X, 292.

gehenden Hesperus. 1. Mai 1807: *Als auch dann Herr Hahmann anlangte, begaben wir uns alle in das niedliche Gärtchen desselben wo wir in der Abendröte auf der Burgmauer auf- und abwandelten. Sehr fröhlich. Darauf wieder ein allgemeiner romantischer Spaziergang an der Oder durch Schlehenblüten und Nachtigallentöne... Überfuhr. Ängstlichkeit der Madame Hahmann. 'Sitze still, mein Schiffchen lenk ich etc.' Gute Nacht! bis auch der wandelnde Stern der Laterne versank, und so lebe auch du wohl, goldner, schöner Abend! Ach! nachdämmern wirst du mir wohl über ein ganzes Leben, aber wiederkehren vielleicht nie mehr. Schimmre immer nach, schöne Zeit! Kann ich doch weinen, wenn ich nicht mehr hoffen darf.* Das Ganze klingt fast wie ein Prosaentwurf zu einem Gedichte, wie ihrer die Berliner Handschrift manche enthält, so einheitlich und abgeschlossen ist die Stimmung erfaßt. 4. Mai: ... *wo wir dann endlich Abschied nahmen von der Mama, Herrn Kaplan, und allen lieben Heimischen und von den schönen sonnigen Zeiten, die mir ewig als ein stiller Hesperus glänzen werden, auf dem ich ausruhe von Mühen und vergeblicher Sehnsucht.*

Auf der Reise nach Heidelberg nun mehren sich die romantischen Elemente in seinen Aufzeichnungen; die lyrischen Partien treten immer stärker hervor, sichtlich reift seine Individualität von Tag zu Tag; stets ist es der Blick von oben, das Panorama, das ihn fesselt, das er sucht und festhält. Die Romantik war für Eichendorff nicht etwas Erlerntes, äußerlich Herübergenommenes; sie war ihm geistesverwandt, war ihm Veranlagung, innerer Beruf. 5. Mai 1807: *Romantische Gegend auf der Grenze Mährens, zwischen hohen Waldbergen, durch die die Mora rauscht.* 6. Mai: *Gegen 10 Uhr des Morgens überraschte uns auf der Höhe von Sternberg die herrliche Aussicht in das weite fruchtbare Tal von Mähren, voll Städte, Dörfer und Seen, in dem*

sich links die Türme von Olmütz erheben, zu Füßen Sternberg mit seiner alten Burg, rings mit blühenden Gärten umgeben. 7. Mai: *kamen um 1 Uhr nachts in Brünn an, und zwar recht romantisch, indem von allen Fenstern Nachtigallen schlugen, und zwei junge Menschen auf der Straße schön zur Guitarre sangen.* Diese Situation kehrt bei allen Romantikern wieder; bei Eichendorff ist sie fast zur lyrischen Formel geworden. *Schöne Aussicht vom Berge rückwärts über ganz Brünn und den Spielberg... Unser Postillon stieß ins Horn und durch Sturm und kalten Regen fuhren wir in alle Welt bei den fröhlichen Fenstern vorüber.* Zwei Kontraste, die Eichendorff in seinen spätern Liedern liebte. 10. Mai: *Freistadt, das eine romant'sche Lage hat in einem Kessel von schönen Bergen, über die von Mittag die Gipfel der Steiermark herüberschauen ... Malerische Gegend, rechts und links waldigte Gebirge mit dem mannigfaltigsten Grün (meist Laubholz) und voll Kirsch- und Pfirsichbäume, wohllüstig blühende Täler und grünende Wiesen. Dichte lebendige Zäune von kleinen Fichten ... Endlich erreichten wir den letzten und höchsten Berg vor Linz, und erschraken ordentlich vor der plötzlichen himmlischen Aussicht, und der zauberischen Lage dieser schönen Stadt. Weites blühendes Tal, von den Seiten begrenzt durch schöne Waldberge, voll glänzender Schlösser und Kirchen, und in dessen Hintergrunde sich das himmlische Steiermark erhebt. Die Donau, an deren beiden Ufern Linz im Hintergrunde liegt, windet sich majestätisch durch das schöne Tal. Wir gingen den steilen Weg, der sich wie beim Mägdesprung zwischen hohen Felsenufern hinzieht, zu Fuß und langsam. Aus der Ferne donnerte es über die Gebirge, und so schritten wir berauscht hinab in das blühende duftende schimmernde Tal, wie in einen schöneren Frühling.* Die Aufzeichnung ist typisch für die Auffassung des spätern Eichendorff und ein Beweis, wie tief sie in seinem Wesen begründet war und wie weit

sie zurückreicht. Vor allem die starke Betonung der Sinne, das Auge für das 'mannigfaltige Grün', am Schluß die Verknüpfung verschiedener Qualitäten, das Ganze von gehobener Stimmung durchtränkt. 14. Mai: *Schöne Aussicht auf Regensburg, das in dem fernen Tale mit seinen alten Türmen wie eine ungeheuere Ruine daliegt.* 15. Mai. Nürnberg: *Der Markt... Mit Ehrfurcht schritten wir über diesen (auch durch Tiecks Sternbald) klassischen Boden.* 16. Mai: *Nun gings immer fort in blühenden Tälern an schönen Bergen, aus denen Nachtigallen schlugen ... Neckarsteinach ... höchst romantisch und ganz eng zwischen felsigten, belaubten Bergen ... zu beiden Seiten hohe steile, belaubte und blühende Berge voll Vögel, die dem dämmernden Morgen entgegensangen.* Wieder Situation und Stimmung, wie sie Eichendorff später wiederholt variiert hat. Ähnlich die Schilderung Heidelbergs. Wir greifen das Bezeichnendste aus der Heidelberger Zeit heraus. 21. Mai 1807: *Himmlische Aussicht bei Sonnenuntergang in das ferne himmlische Tal, ganz in rosigem Duft schwimmend, der lieblich an den Ruinen der Burg schimmert, aus der die Töne durch die Berge hallen.* 16. Juli 1807, Ausflug nach Speyer: *Die Nacht war licht, warm und sehr angenehm, und so fuhren wir.. den Vogesen entgegen, die noch dunkel im Hintergrunde ruhten.* 28. Juli: *große Menge von Vögeln in diesem kühlen Dunkel spielend.* 20. September, Wolfsbrunnen: *Ein kleines uraltes steinernes Haus nebst einem ebenso alten ganz schwarzen Springbrunnen steht.. am Eingange in dieses Feental, wo der gehörnte Siegfried auf der Jagd.. erschossen worden und andere altdeutsche Märchen ruhn.* Wir denken an Görres' Volksbücher, die um diese Zeit erschienen. *Darauf verließen wir.. diesen Ort wieder, dessen tiefste Einsamkeit mit einer ganz eignen großen Bangsamkeit fast das Herz erdrückt. Es war ein trüber Tag, und der Himmel lag schwer und dunkel auf den Bergen.* Und am 28. Juli 1807: *große Hitze, bange*

ebne Gegend, (die blauen Vogesen), mittägliche Ruhe und Einsamkeit; viele und schöne Schmetterlinge, Erinnerungen an Lubowitz. Das ist die gleiche Stimmung, die gleiche Technik, die Eichendorff 1811 in 'Mittagsruh' (P. 99), seine spätere Kunst vordeutend, zeichnete. Das erste klare Beispiel von echter Natursymbolik und tiefer Einfühlung. Viele Fäden rissen aber unter den wirren überwältigenden Eindrücken der Heidelberger Zeit ab, die zu Eichendorffs reifer Kunst führen sollten. Sie mußten zum Teil neu geknüpft werden. Die Gedichte der folgenden Jahre bieten nur wenig Anknüpfungspunkte an diese in seinem Wesen so tief begründete lyrische Technik; erst seit 1824 griff er entschieden und im vollsten Umfange auf diese seine eigentliche Anlage zurück.

Noch haben wir die frühesten Gedichte nachzutragen, die bis jetzt bekannt geworden sind. Die drei bei Nowack [1]) haben wenig zu bedeuten. So könnte jeder zu jeder Zeit gedichtet haben. 'Am frühen Grabe unseres Bruders Gustav' Mai 1803 wurde damals von Professor Rathsmann durchkorrigiert, ehe es unter dem Namen der beiden Brüder in den Schlesischen Provinzialblättern gedruckt wurde. Daher glatte Verse und durchsichtiger Aufbau. Der Entwurf dazu [2]) ist viel reizvoller. Die Verknüpfung in der Phantasie ist weiter ausgeführt; die Szenen aus dem Kinderleben sind kindlicher und äußerst anmutig. Das Ganze atmet eine außerordentliche Lebendigkeit. Eine erstaunliche Reife, Glätte des Verses und des Ausdrucks verrät: 'An dem Grabe meines Freundes Jakob Müller' 1804. [3]) Die Darstellung ist rein subjektiv, stark rhetorisch und trägt deutliche Spuren von Schillers Pathos. Wendungen wie: *Schon sank sie dir, die Nacht des Lebens; Wenn Krän-*

---

[1]) Tgb. 94 f.

[2]) Tgb. 95.

[3]) Tgb. 96.

kung mir und Gram die Seele mit schwarzer Nacht umhüllt, verraten das deutlich. Viel charakteristischer sind indes die drei Gedichte, die W. Kosch im Wiener Gral[1]) veröffentlicht. Er datiert sie etwas allgemein 'vor die Heidelberger Zeit'. Sie sind aber undenkbar von dem Augenblicke an, da Eichendorff mit der Romantik in Berührung kam, sind also jedenfalls spätestens ins Jahr 1804, vielleicht noch früher zu setzen. 'Fabula', eine moralische Fabel, etwa in der Art Gleims oder Pfeffels, an dessen bekannte Fabel 'Stufenleiter' *(Du bist mein, denn ich bin groß und du bist klein)* sie stark anklingt. Übrigens begannen auch Loeben und Novalis mit Fabeln und es scheint für die Erstlingsproduktionen werdender Dichter typisch zu sein, daß sie sich mit Vorliebe an kleine Geister anschliessen. Ebenso moralisierend ist das Gedicht 'Eine gute Lehre,' das ebenso weit zurückweist. Es beginnt: *Willst, Krisp, die Kunst du lernen, durch fröhlichheitern Sinn die Sorgen zu entfernen* und erinnert an die Zeit um 1750, da solche antikisierende Namen Mode waren. Kosch verweist auf Schiller. Die 'Räuber' kaufte sich Eichendorff schon 1800.[2]) Am wertvollsten ist 'Der Morgen.' Wir zitieren es ganz:

Sei mir gegrüßt, o Morgensonne!
Erquickend strömt dein Strahlenhaupt
Des neuen Lebens Frohgefühle
Schnell über eine halbe Welt!

Wie einst des Abgrunds schwarze Nächte,
Als Licht des Schöpfers Hand entrann,
Erstaunten Welten sich entwälzten
Und Ordnung aus dem Chaos stieg;

So windet mir aus düstern Nebeln
Auch itzt sich Flur und Stadt und Dorf,
Bis ganz entschleiert meinen Blicken
Das bunt Gemisch entgegenlacht.

---

[1]) I. Jahrgang. 1906/07. S. 274 ff.
[2]) Tgb. 99.

Wie rings um mich die Täler dampfen;
Es rauscht der Wald, es tönt der Fluß,
Das Gräschen lispelt — Gott — dein Lob!
Und ich — ich bete, danke nicht?

Einst, ach, wer fasset den Gedanken?
Wenn meines Lebens Genius winkt,
Strahlt so mir der Vollendung Sonne
Des ew'gen Tages Morgenrot.

Da schwindet Nebel — jedes Wölkchen,
Das sonst den Späherblick gehemmt,
Und in das Wonnemeer des Urlichts
Taucht sich der fesselfreie Geist.

O schwebe bald herab vom Himmel!
Du schöner Tag! — zum Vater mich,
In meine Heimat mich zu schwingen.
Ich zage nicht, o komm, o komm!

Es ist das einzige Gedicht, das die Brücke bildet zu Eichendorffs späterer Entwicklung. Wir glauben es genau datieren zu können. Es liegt ihm sicher das oben[1]) besprochene Erlebnis bei der Besteigung des Zobtens zu Grunde. Situation und Stimmung sind gleich; sogar eine Parallelstelle: *Das bunt Gemisch* — *im bunten Gemische.* Dort *Morgendämmerung;* gerade das wird hier dargestellt. Das Gedicht ist also sicher 1804 entstanden. *Urlicht* scheint fast ein verlorener Klang aus der Romantik zu sein. Novalis spricht von einem *Urgefühl*, Arnim von einem *Urgesang der Luft*,[2]) und in weiteren Kombinationen kämen wir auf Schelling und Fr. Schlegels 'Romanze vom Licht'.[3]) Belang haben die Vergleiche wohl keinen. Diese technische Verwendung des Naturbildes ist ganz in der Art des schließenden 18. Jahrhunderts: ein Gedicht über die Natur. Aber

---

[1]) vgl. S. 125.

[2]) Ariels Offenbarungen. Göttingen 1804. S. 65.

[3]) Musenalmanach für das Jahr 1802. Herausg. v. A. W. Schlegel u. L. Tieck. Tübingen 1802, S. 254 f, in Fr. Schlegels Gedichten Berlin 1809 als 'Rückkehr', S. 8.

in der Auffassung zeigen sich doch die später für Eichendorff so charakteristischen Züge: starke Betonnung der Sinnesqualitäten, Panorama, Tonempfinden und die tiefere Unterströmung. Anklänge an Klopstock und Schiller bunt gemischt. Schwer hält es aus diesen Jugendprodukten den Einfluß von Claudius herauszufühlen, der uns doch als Lieblingsdichter des Knaben wiederholt bezeugt ist. Das Naturbild ist bei Claudius in der Regel nur Dekoration, Milieu und wenn seine Wirkung auf den Knaben wirklich eine starke war, so wurde sie von der Fülle ganz anders gearteter Anregungen in den folgenden Jahren erdrückt.

So ergibt sich für diese Zeit bis zum Eintreffen in Heidelberg: die erhaltenen Produkte weisen auf ältere Literaturperioden. und zeigen zum Teil schon Spuren von Eichendorffs späterer Art. Seine Naturauffassung ist tief in seinem Wesen begründet und schon seit 1805 deutlich entwickelt. Die Spuren von Halle nach Heidelberg sind untrüglich zu erkennen und mehren sich gegen 1807 zu. Die Romantik hat sein lyrisches Empfinden geweckt, vorab Tieck, und immer mehr erwacht in den Tagebuchblättern das Verständnis und der Blick für lyrische Situationen, die er immer bewusster zu erfassen sucht. Freilich ist die Situation im Tagebuch von der in seinen spätern Liedern insofern verschieden, als er da retouchiert, stilisiert, was er in den Aufzeichnungen in feinerer Ausführung gibt.

Es galt uns eingehend zu zeigen, daß der junge Studio mit reicher Seele von Halle kam, das Herz voll Romantik und stimmungsvoller Naturpoesie, bis sich all die Knospen zum Teil unter der belebenden Wärme, die von der jüngern Romantik und ihren Verbündeten, den Schwaben, ausging, zu duftigen Blüten und reifer Frucht entfalteten.

II. Eichendorff und die ältere Romantik.

Was der gedankenvolle Novalis nur hieroglyphisch angedeutet, hat Tieck mit bewundernswerter Gewandtheit und aller Pracht eines glänzenden Talentes in die Poesie wirklich eingeführt.

Eichendorff.

Am 17. Mai 1807 kam Eichendorff in Heidelberg an. Mit diesem Augenblicke wird er für uns literarhistorisch. Strömungen wie die Romantik sind historisch schwer zu erfassen. Die Romantiker lebten in geistiger Gütergemeinschaft. Eine kaum übersehbare Fülle von Ideen, Stimmungen und Stoffen gingen ohne festen Eigentümer fast als herrenloses Gut von Hand zu Hand. Eine Schar junger Leute in höchster Entwicklungsfähigkeit, in unberechenbarem Wandel von Tag zu Tag. Wie kann man da in jedem Falle mit Bestimmtheit sagen, was von dem einen stammt oder von dem andern! Drei Persönlichkeiten wurden als bestimmend für den jungen Eichendorff dargestellt: Novalis, Tieck, Loeben. Wie stand die Kunst des werdenden Lyrikers zu ihnen? Novalis und Tieck hatten in inniger Seelengemeinschaft gelebt; wir werden es versuchen müssen das jedem Eigentümliche zu scheiden. Loeben ging von Novalis aus, seit Jänner 1808 kam Tieck hinzu. Eichendorff kannte früh

schon Novalis, Tieck viel früher als Loeben. Eine Fülle von Charakterzügen gleicher Art! Man schloß: Eichendorff hat sie von Loeben. Und doch konnten beide aus unmittelbarer Quelle schöpfen. Der Schluß war mindestens gewagt. Das zu entwirren, ist unser Problem. Dazu kommt der Kreis um Görres. Die Verhältnisse sind in entgegengesetztem Sinne beurteilt worden. Walzel,[1]) R. Steig[2]) und W. Kosch[3]) halten im Großen und Ganzen an der Darstellung fest, die Eichendorff im Alter zu geben scheint: Der junge Mann hat Arnim und Brentano — von Görres ist es ja nicht zu leugnen — persönlich gekannt. Krüger und in ungleich schärferer Formulierung Pissin[4]) leugnen Eichendorffs Darstellung als historisch wertvoll und konstruieren einen zweiten Kreis um Loeben mit Wilhelm und Josef von Eichendorff. Der Dichter habe Arnim und Brentano persönlich nicht gekannt.

Wir zweifeln einmal, ob sich die Frage auf Grund des vorliegenden biographischen Materials wird allseitig überzeugend lösen lassen. Und dann werfen wir mindestens die Frage auf: kommt es uns vor allem auf persönliche Beziehungen an oder nicht viel mehr auf die geistigen? Uns ist doch das Werk die Hauptsache und sein Schöpfer nur bedeutsam, soweit er uns zum Verständnisse des Werkes notwendig ist. Wir wollen doch vor allem Dicht**un**gsgeschichte, nicht Dicht**er**geschichte. Das sicherste, vornehmste historische Dokument muß uns das Werk sein. Freilich ist

---

[1]) In seiner wichtigen Rezension des Buches von Krüger. Euphorion 7, 801 ff.

[2]) Deutsche Literaturzeitung 20, 266 ff.

[3]) Aus dem Nachlaß des Freiherrn Josef v. Eichendorff. Briefe und Dichtungen. Köln 1906, und: Zur Geschichte der Heidelberger Romantik. Euphorion 14, 310—20.

[4]) R. Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben. Berlin 1905.

die Diplomatik, die Kunst es literarhistorisch zu lesen, nicht immer leicht. Wir versuchen die Frage von der Lyrik aus zu lösen und die geistigen Beziehungen festzustellen.

Auszugehen hätten wir von den 'weichen Poesien', die Eichendorff vor Weihnachten 1807 Loeben übergab.[1]) Dieser besprach sie 'beredt und schwungvoll begeistert'. Sind diese Gedichte erhalten? Nach einer Notiz im Tagebuch ist das wahrscheinlich: *Diese folgenden Tage unausgesetzt alle meine Poesien ins Reine geschrieben.* Das war am 10. Oktober 1809. Es war vielleicht die Handschrift, die Loeben vorlag. Pissin folgt bald dieser, bald dem Berliner Manuskript. Bei der Reichhaltigkeit dieser Handschrift läßt sich wohl annehmen, daß unter den uns erhaltenen Gedichten sich jene 'weichen Poesien' befinden. Wir werden sie später auszuscheiden suchen. Ausgehn können wir von ihnen nicht, weil wir uns auf bloße Vermutungen stützen müßten.

Zunächst suchen wir Novalis' Eigentum herauszulösen und müssen uns deshalb ein Bild seiner Technik zu machen suchen. Novalis' Empfindungsleben ist lange nicht so ausgebildet, wie das von Tieck oder Eichendorff, und wenn Ratzel sagt, die Romantiker hätten das Buch der Natur lesen wollen ohne lesen gelernt zu haben, so gilt das vorzüglich von Novalis und fast nur von ihm. Sein Farbenempfinden ist gering — so paradox das scheinen mag — wenn wir es mit Tieck oder dem jungen Eichendorff vergleichen. Es ist eigentlich nur der eigentümliche Gefühlswert des 'blau' in seinen verschiedenen Abstufungen, der dem 'Ofterdingen' einen so einheitlichen Gefühlswert gibt und geben sollte. *Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche, hinten Farbenspiel. Individualität jeder Farbe.*[2])

[1]) Pissin 156.

[2]) Minor IV, 258.

Eichendorff kannte die Stelle nur aus Tiecks Schlußworte[1]). Sie hat ihn sicher angeregt. In 'Zaubernetz' (P. 23) findet dieser einheitliche Gefühlswert des 'blau' für das ganze Gedicht dieselbe technische Verwendung, *blaue Tage, blaue Augen, blaue Tage, Seide himmelblau.* Ebenso 'Was wollen mir vertraun' P. 10. 'Sehnsucht. 1.' P. 14. Weit ausgeprägter ist bei Novalis das Lichtempfinden und hier führen die sichtbarsten Spuren zu Schelling und Fr. Schlegel. Ersterer glaubte an das Licht als eines der Grundprinzipien seiner dualistischen Weltanschauung, letzterer schrieb für den Schlegel-Tieckschen Musenalmanach von 1802 seine 'Romanze vom Licht'.[2]) Das sind zweifellos die Voraussetzungen für das ausgeprägte Lichtempfinden der jüngern Romantik. Jakob Böhme[3]) war die gemeinsame Grundlage. *Es dünkte mich, sie* [die Dichter] *müßten befreundet mit den scharfen Geistern des Lichtes sein, die alle Naturen durchdringen und sondern, und einen eigentümlichen, zartgefärbten Schleier über jede verbreiten.*[4]) *Das ächte Gemüt ist wie das Licht, ebenso ruhig und empfindlich, ebenso elastisch und durchdringlich, ebenso mächtig und ebenso unmerklich wirksam als dieses köstliche Element, das auf alle Gegenstände sich mit seiner Abgemessenheit verteilt, und sie alle in reizender Mannichfaltigkeit erscheinen läßt.*[5]) Er arbeitete sogar an einem physischen Traktate über das Licht.[6]) *Glanz und Duft die*

---

[1]) IV, 245.

[2]) A. Huber, Fr. Schlegels Romanze vom Licht. Festschrift des Deutschen akademischen Philologen-Vereins in Graz. Ausgegeben zur zwanzigsten Stiftungsfeier. Graz 1896. S. 99 bis 108.

[3]) Edgar Ederheimer, Jakob Böhme und die Romantiker. Heidelberg 1904.

[4]) IV, 138.

[5]) IV, 167.

[6]) Brief an Fr. Schlegel. J. M. Raich, Novalis Briefwechsel. Mainz 1880. S. 48.

höchsten Wunder der Natur. Er empfindet es räumlich und bewegt wie später Eichendorff. *Ein glänzendes Licht war in der Höhle verbreitet.*[1]) *Der Mond bekleidete die alten Säulen und Mauern mit seinem bleichen schauerlichen Lichte.*[2]) *Durch die Bewegungen der Luft schien auch das Sonnenlicht sich zu bewegen und zu schwanken.*[3]) Sehr oft ist das Farbenempfinden mit Lichtempfinden gepaart. Novalis spricht sich deutlich aus: *Daher ich auch nur die einzelne Gestalt sehe und die Perspektive, die Farben und alles übrige schlechthin ignoriere.*[4]) Wie steht Eichendorffs Entwicklung dazu? Der Wandel in seinem Empfindungsleben beruht zweifellos auf der Vermittlung der jüngern Romantik, da alles andere seit Ende 1808 so sicher auf die Gruppe um Görres weist. Zu dem gingen Arnim und Brentano unmittelbar von Jakob Böhme aus. Fr. Schlegel und Novalis haben also an diesem Wandel nur mittelbaren Anteil, insofern sie auf die jüngere Romantik gewirkt haben können. Freilich wird Eichendorff die 'Romanze vom Licht' gekannt haben; am 21. Juni 1807 heißt es im Tagebuche: *Unter der Brücke . . Schlegels Almanach gelesen.* So hat denn auch Novalis die Berechtigung der Qualitätenmischung theoretisch entwickelt, sie philosophisch zu begründen gesucht, aber die Spuren davon sind in seinen Dichtungen gering. Auch Beispiele für ein ausgeprägtes Tonempfinden, für niedere Qualitäten sind nur vereinzelt. So kommen wir zu dem Schlusse, daß das Sinnesleben bei Novalis eine weit geringere Rolle spielt als bei Tieck und Eichendorff. Tieck wird also das Vorbild für den jungen Dichter gewesen sein.

Dem entsprechend ist auch die Einfühlung und Naturbeseelung bei Novalis eine ganz eigenartige. Zwar

---

[1]) IV, 61.
[2]) IV, 60.
[3]) IV, 252.
[4]) Brief an A. W. Schlegel, 1798. Raich S. 60.

beseelt auch er wie vielfach Tieck und der junge Eichendorff durchaus willkürlich, ohne sich auf Grund bestimmter Sinnesqualitäten einzufühlen und darauf die Beseelung zu gründen. Hier k a n n er für Eichendorff Vorbild gewesen sein. Nur etwa, wenn er sagt: *Die Ströme sind die A u g e n einer Landschaft*[1]) geht er von einer Sinnesqualität aus: 'licht', 'glänzend'; das stimmt zu den Fällen, wo Eichendorff in gleicher Weise von 'Blicken' der Ströme und Bäche spricht. Und doch ist Novalis' Naturbeseelung im Grunde etwas ganz anderes als die ebenfalls rein willkürliche bei Tieck und dem jungen Eichendorff. Sie ist ihm ein Teil seiner Überzeugung, ist ihm philosophisch begründet, nicht Kunstmittel, Technik wie bei Tieck und Eichendorff, bei dem Ströme und Jahreszeiten 'sprechen' und die Wimpel 'jauchzen'.

Auf keinen Fall kann das Naturbild als technisches Kunstmittel im Ganzen bei Novalis auf Eichendorff gewirkt haben. Novalis kennt dieses technische Prinzip gar nicht. Wo sich Naturbilder finden — es sind durchwegs nur Elemente, keine Situation, keine Landschaft — da sind sie Stoff, Objekt, nicht Mittel, wie etwa in den 'Hymnen an die Nacht'. Da findet sich auch fast die einzige zur Plastik gesteigerte Naturbeseelung: *Hast auch du ein menschliches Herz, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Du scheinst nur furchtbar — köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand.*[2]) Seine eigentliche Lyrik ist rein subjektiv darstellend mit ganz spärlichen Ausnahmen. Darstellungsmittel ist das Naturbild n i e. Epische Elemente sind seiner Lyrik fast unbekannt. Ein einziges Beispiel mag den tiefen Unterschied zeigen, der die Lyrik von Novalis

---

1) IV, 169.
2) I, 8.

und Eichendorff trennt: *Denn der Liebe volle Schale wird mir täglich dargebracht. Ihre heil'gen Tropfen heben meine Seele hoch empor.*[1]) Das ist für Eichendorff unmöglich. Novalis gibt ein Bild, nicht sinnlich aber anschaulich, Phantasie, wunderschön ausgedrückt. Eichendorff würde die Liebe etwa 'ans Herz greifen'. Er legt Wert auf das Sinnliche, auf Sinnesqualitäten, auf das Fühlbare, Greifbare. Novalis gibt die Stimmung gewissermaßen zum Gedanken 'sublimiert', Eichendorff die Stimmung anschaulich, sinnlich fühlbar. Eher denkbar wäre ein Einfluß auf Eichendorff bezüglich der Melodie des Ganzen, des lyrischen Rhythmus. Bei Eichendorffs früher Lyrik überwiegt weitaus der Typus der Variation. Novalis' Lyrik ist durchaus variierend und motivierend. 'Der Sänger geht auf rauhen Pfaden'[2]); 'Das Grab steht unter wilden Heiden'[3]); Situation überhaupt keine. 'Bricht das matte Herz noch immer'.[4]) Die einzelnen zusammenhangslosen Naturelemente sind für die Komposition bedeutungslos. 'Der ist der Herr der Erde'.[5]) Typisch für Novalis ist es, daß er sofort gewissermaßen das Thema anschlägt, das er variieren will. Das Beherrschende, Einheitliche ist also ein Begriff. Ein Bild ist es: 'Ich kenne wo ein festes Schloß',[6]) 'Sind wir nicht geplagte Wesen'.[7]) Typisch für seine Art ist auch 'Weinlied'.[8]) Ein beherrschendes Bild hat alles aufgesogen; der Wein ein Kind, Empfängnis, Geburt, Wiege. Komplizierter ist der Aufbau in 'Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren'.[9]) In-

1) IV, 131.
2) IV, 94.
3) IV, 102.
4) IV, 105.
5) IV, 122.
6) IV, 124.
7) IV, 155.
8) IV, 157.
9) IV, 239.

sofern die einzelnen Elemente gleichgeordnet sind, herrscht Variation vor, insofern der Schluß alles zusammenfaßt, könnte man von Entfaltung sprechen. Diesen Rhythmus der Variation beweisen schon Überschriften wie: 'Ohne ihn und mit ihm'.[1]) Also ein Thema, das er sich gestellt hat. Oder die Wiederaufnahme des Verses *Wenn ich ihn nur habe*[2]) in jeder Strophe.

Völlig verschieden sind die Grundlagen für die Technik des Verses bei beiden. Novalis steht durchaus auf dem Boden der Renaissancepoetik. Der Reim ist ihm eben nur eines der Kunstmittel. Streng regelmäßiger Wechsel von betont und unbetont. 'Korrekter Bau' bis ins Kleinste. Das Melodische des Wortes, wie es in starker Betonung des Reimes zum Ausdrucke kommt, ist ihm fremd. Daneben freie Rhythmen, sogar antike Versmaße. Das war nie Eichendorffs Grundsatz. Das einzige Sonett aus Novalis' reifer Zeit 'An —'[3]) ist so verschieden von der Art Tiecks und des jungen Eichendorff wie nur irgend etwas. Eine krystallklare Form, die den Gedanken blendend zurückwirft, ohne Reimspiele mit strenger Regelmäßigkeit.

So ist Novalis' Kunst von der des jungen Eichendorff in den wesentlichsten Grundzügen verschieden. Darüber täuschen auch die wenigen Fälle nicht hinweg, in denen wir zum Teil wörtliche Anklänge erblicken dürfen. Solche Beziehungen sind überhaupt nicht hoch anzuschlagen, wenn ihnen nicht im Innersten eine Verwandtschaft der Kunst zu Grunde liegt. Daß der Karfunkel bei Novalis eine große Rolle spielt, will doch nicht viel heißen. Er findet sich übrigens bei Tieck ebenso häufig.

---

[1]) Überschrift bei Heilborn.

[2]) I, 169.

[3]) I, 237.

Novalis:[1]) wie die Gestirne sich zu melodischem Reigen vereinigt hätten.

Eichendorff: (die Sterne) selbst vor großer Sehnsucht golden klangen. P. 11.

Novalis:[2]) Alles, was er sah und hörte, schien nur neue Riegel in ihm weg zuschieben, und neue Fenster ihm zu öffnen.

Eichendorff: fühl' ich den Engel schon die Riegel lösen und kann vor Glänzung (später 'Glanze') nicht mehr weiter schreiben. P. 14.

Novalis:[3]) Eine kühlende Flamme.

Eichendorff: Kühl standen rings des Abendrotes Flammen. Dazu übrigens eine Parallelstelle aus dem Tagebuche: links stand noch das Abendrot.

Novalis:[4]) aus der lichten Farbenquelle.

Eichendorff: War aufgetan die ew'ge Farbenquelle.

Bei Novalis[5]) heißt es: ich wußte nicht wie mir geschah .. Nun wußt ich wohl wie mir geschah, bei Eichendorff P. 49: Er fragte was er weine .. Nun wußt' er, was er weinte.

Wir legen kein sonderliches Gewicht darauf. Die Übereinstimmungen müßten viel tiefer liegen, um uns einen bestimmenden Einfluß von Novalis auf Eichendorffs Kunst glaubhaft zu machen.

Novalis' Bedeutung für Eichendorff und die ganze Romantik überhaupt liegt nicht in der Form, sondern im Stoffe, in den Ideen und hier lagen außerordentlich fruchtbare Keime für Eichendorffs Technik. Alles, was sich bei ihm später so typisch ausprägt, hat Novalis in der Theorie entwickelt. Aber er gab keine Formen dafür. So die Poesie der Wolken: *So ist die Kindheit in der Tiefe zunächst an der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die Erscheinungen der zweiten höhern Kindheit, des wiedergefundnen Paradieses sind, und darum*

[1]) IV, 38.
[2]) IV, 149.
[3]) IV, 39.
[4]) I, 64.
[5]) I, 169.

so wohltätig auf die erstere herunter tauen . .[1]) Für die Gleichheit und Einheit aller Sinne: *Alle Sinne sind am Ende ein Sinn. Ein Sinn führt wie eine Welt allmählich zu allen Welten. Aber alles hat seine Zeit und seine Weise. Nur die Person des Weltalls vermag das Verhältnis unsrer Welt einzusehn.*[2]) Beispiele und Anwendung gab Tieck. In den 'Lehrlingen zu Sais' verlangt Novalis Übung der Sinne; ihm selbst scheint sie zu fehlen. *Mich führt alles in mich selbst zurück.*[3]) Das ist Novalis. Für die 'Seele' der Landschaft: Der erdichtete Gegenstand eines unbekannten Sinnes in der Natur sei früh im Flüssigen, Dünnen, Gestaltlosen geahnt worden.[4]) Er hat eine klare Vorstellung von der Einfühlung und Beseelung, wie sie später Eichendorff eigen ist: *Auch scheint die Zufälligkeit der Natur sich wie von selbst an die Idee menschlicher Persönlichkeit anzuschließen, und letztere am willigsten, als menschliches Wesen verständlich zu werden.*[5]) *Was bin ich anders, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere.*[6]) *Ein Blindgeborener lernt nicht sehen und so wird auch keiner die Natur begreifen, der kein Naturorgan (hat) . . nicht wie von selbst überall die Natur an allem erkennt und unterscheidet, und mit angeborener Zeugungslust, in inniger mannigfaltiger Verwandtschaft mit allen Körpern durch das Medium der Empfindung, sich mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hineinfühlt.*[7]) Überraschend scharf hat er die Möglichkeit einer Lyrik erkannt, wie sie Eichen-

---

1) IV, 230.
2) IV, 231.
3) IV, 6.
4) IV, 9.
5) IV, 10.
6) IV, 32.
7) IV, 38.

dorff später vertrat, die Kunst das Naturbild als beseeltes Ganzes mit der Stimmung zu verschmelzen und eines durch's andere darzustellen. Geübt hat er diese Kunst nie, wenigstens nicht in seiner Lyrik. *Die Natur versetzte Klingsohr, ist für unser Gemüt, was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück; er bricht es in eigentümlichen Farben; er zündet auf seiner Oberfläche oder in seinem Innern ein Licht an, das, wenn es seiner Dunkelheit gleich kommt* (wie physisch genau!), *ihn klar und durchsichtig macht, wenn es sie überwiegt, von ihm ausgeht, um andere Körper zu erleuchten.*[1]) Wir sprachen früher davon, daß die Stimmung in die Situation getragen ist, wenn jene stärker ist und umgekehrt. Novalis Vergleich stimmt damit überraschend. Schärfer hat er denselben Gedanken um dieselbe Zeit in einem Briefe an A. W. Schlegel formuliert.[2]) Er schreibt daselbst im Anschlusse an Schlegels Rezension über 'Hermann und Dorothea': *Das Geheimnis der schönen Entfaltung ist ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Geistes überhaupt, und dürfte im lyrischen und dramatischen Gedicht wohl auch eine Hauptrolle spielen, freilich modifiziert durch den verschiedenen Inhalt, aber ebenfalls sichtbar als besonnenes Anschaun und Schildern zugleich — zweifache Tätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in einen Moment — eine Wechselvollendung des Bildes und des Begriffs — ein vereinigtes Hinein- und Herauswirken, wodurch in einem Nu der Gegenstand und sein Begriff fertig wird.* Und im selben Briefe im selben Zusammenhange: *Eine höchst fruchtbare Äußerung dünkt mir die zu Ende über den Rhythmus der Erzählung. Sie scheinen zu glauben, daß er sich zum epischen, wie der oratorische zum Silbenmaß verhalte.. Es scheint mir auch, als ließe sich ein epistolarischer und*

[1]) IV, 165.
[2]) 12. Jänner 1798. Raich S. 52.

dialogischer Rhythmus in dem Verhältnis zu dem lyrischen und dramatischen, wie der romantische Rhythmus zu dem epischen recht gut denken. Zum Schluß als Selbstcharakteristik von höchstem Wert: *Das Technische ist mir durchaus fremd, aber die schöne Gestalt — da hab ich doch, wie mich dünkt, Sinn für. Ich rede bloß von der schönen Gestalt, von Komposition etc. weiß ich gar nichts.*[1])

Die theoretischen Grundlagen für Eichendorffs spätere Kunst, und die ganze Gruppe, in die er dann eintrat, liegen also schon bei Novalis. Die Formel für Eichendorffs Verhältnis zu ihm muß also lauten: Novalis hat Eichendorff formell kaum beeinflußt, in den Ideen in stärkerm Maße erst in der spätern Zeit. Formell — das Empfindungsleben abgerechnet, — konnte er ihn gar nicht beeinflussen, weil die technische Veranlagung beider grundverschieden war. Novalis hatte sich durch tiefe Spekulation Stoffe und Ideen geschaffen, und als er daran gehn wollte sie in Formen zu gießen, riß ihn der Tod hinweg. Daß ein Romanentwurf Eichendorffs[2]) aus der Heidelberger Zeit ganz unter Novalis' Einfluß steht, beweist nichts gegen unsere Behauptung; denn in Lyrik und Epik können ganz verschiedene Muster vorschweben. Der Dichter kann ein literarisches Doppelleben führen, wie es Eichendorff später tatsächlich führte. Der Entwurf heißt 'Marien Sehnsucht' und sollte ein Roman ganz in der Art des Ofterdingen werden. Warum hat ihn Eichendorff nicht ausgeführt und dafür 'Ahnung und Gegenwart' geschrieben? Eben weil Novalis als Künstler Eichendorffs innerster Veranlagung nicht entsprach.

Der Formkünstler der Romantik war Tieck[3]). Ein werdender Dichter will nicht Theorien, er braucht

[1]) an A. W. Schlegel. 24. Februar 1798. Raich. S. 60.

[2]) W. Kosch, Aus dem Nachlaß. S. 107.

[3]) G. H. Danton, The nature sense in the writings of L. Tieck. New-York 1907.

Muster, Beispiele. Tieck bot sie der jungen Generation fast in verwirrender Fülle. So ist es begreiflich, daß sich Eichendorff in der ersten Hälfte des Jahres 1808 formell fast einzig an ihn schloß. Es handelt sich in der Heidelberger Zeit um Monate, fast um Wochen und Tage. Die überlieferten Daten sind uns daher äußerst wichtig; wir müssen sie noch zu ergänzen suchen. Zunächst bilden wir in der Lyrik des Jahres 1808 Gruppen nach innern Gesichtspunkten, Gruppen, die dieselbe Technik, dieselben Einflüsse zeigen. So gehören einmal zweifellos zusammen: 'Kanzone' P. 9. 'Ein Traum' P. 30; 'Kanzone' P. 32: 'Assonanzen' P. 34; 'Minnelied' P. 34. 36; 'Maria Magdalena' P. 45; 'Ballate' P. 51; 'Romanze' P. 52. 53; 'Sestine' P. 53; Schon äußerlich eint sie das Gemeinsame: romanische Strophenformen,[1]) Betonung der Melodie der Sprache, Überwiegen des Reimes, alles Dinge, die bei Novalis keine Entsprechung haben. Die zweite Gruppe bilden: 'Das Zaubernetz' P. 23; 'Zauberin im Walde' P. 40; 'Kaiser Albrechts Tod' P. 44. 'Zauberin im Walde' ist sicher vor Ende März 1808 enstanden, denn am 29. ging es mit einer Reihe anderer an Ast ab. Das Gleiche gilt von 'Kaiser Albrechts Tod', das zwar erst 1810 gedruckt wurde, aber weil Asts Zeitschrift aussetzte, liegen blieb. Beide Romanzen stehen ganz deutlich unter Tiecks Einfluß. Schon die a-Assonanzen beweisen das. Bei Tieck finden sie sich nur abwechselnd: etwa 'Begeisterung', 'Das Wasser'.[2]) Alle Verse bindet die gleiche Assonanz nur in Brentanos 'Romanzen vom Rosenkranz' oder etwa in Fr. Schlegels 'Romanze vom Licht', 'Tändeleien'.[3]) Nicht durchgehend sondern von

[1]) Nach Walzel weist das eher auf Loeben, weil Tieck Kanzonen und Sestinen überhaupt nicht gedichtet habe. Euphorion 7, 808.

[2]) Tieck, Gedichte Dresden 1821 und 1834. Ich zitiere nach der Ausgabe von 1841. — S. 490. 193.

[3]) Gedichte 1809. S. 47.

Strophe zu Strophe wechselnd ist die Assonanz in 'Zauberin', das schon wiederholt mit Tiecks 'Zeichen im Walde' zusammengestellt wurde, aber stofflich damit nicht allzu viel gemeinsam hat. Durchgehende a-Assonanz hat auch 'Zaubernetz', das zumal wenn es auf die Hahmann-episode zurückgeht, sicher in den ersten Heidelberger Monaten entstanden ist, wo Eichendorff Loeben noch gar nicht kannte.[1]) Noch deutlicher zeigt diesen Einfluß Tiecks die erste Gruppe. Loeben ging das Geheimnis des spanischen Trochäus erst Ende 1808 auf. Spätestens in den März fallen die beiden Minnelieder.

Wir haben nun zu erweisen, worin dieser Einfluß Tiecks besteht. Vor allem das starke Farbenempfinden, das in all diesen Gedichten so bedeutend hervortritt. Wir haben es im ersten Teile eingehend analysiert. Auch die Verweise auf Tieck können wir uns ersparen. Walter Steinert hat diese Eigenart Tiecks mit zahlreichen Beispielen belegt. Wenn der ausgesprochene Gefühlswert des 'blau' als Kompositionsmittel von Novalis stammt, so geht das 'grün' wohl auf Tieck zurück. Im Zerbino:[2]) *Ist dir erschienen der Sinn des Grünen, dann magst du die Blumen verstehn ... Grün ist das erste Geheimnis, In das die Natur dich weiht, Grün schmückt rings die Welt, ein lebendiger Odem, Ein lieblich Element, das alles froh umgießt. Grüne bedeutet Lebensmut, den Mut der frohen Unschuld, den Mut zur Poesie.* Die Qualitätenmischung hat Tieck ausgebildet. *Flöte. Unser Geist ist himmelblau,*[3]) *der rote Wind,*[4]) *laßt erglänzen eure Stimmen,*[5]) *brittischer Freund, und dein blaues helles Gedicht twelfth-Night,*[6])

[1]) Walzel (Euphorion 7, 805) läßt die Beziehung allenfalls gelten, setzt das Gedicht aber in die Heidelberger Zeit.

[2]) Schriften 1828. X, 263.

[3]) Zerbino. S. 291.

[4]) Oktavianus. Schriften I, 218.

[5]) Gedichte. S. 187.

[6]) Gedichte. S. 250.

bis zum *roten Lachen, roten Küssen, roten Lächeln,*[1]) wo allerdings der Empfindungswert kaum mehr zur Geltung kommt; aber es sind eben Extreme, die Eichendorff so weit nicht mehr mit machte. Das Interesse der Romantik an der Farbe setzte erst nach Novalis' Tode ein; 1806—1810 arbeitete Tiecks Freund Ph. O. Runge an seiner Farbenlehre und Steffens, der Vertraute Runges, schrieb einen Aufsatz: 'Über die Bedeutung der Farben in der Natur'. Goethes Farbenlehre mag in diesem Zusammenhange nicht belanglos sein. Im Vergleiche mit all dem tritt bei Tieck das Lichtempfinden stark zurück. Die niedern Qualitäten spielen dagegen wieder eine große Rolle. Tiecks Gefühlsleben und Naturauffassung ist trotz des Mangels an Realismus stark sinnlich. Im übrigen können wir fast die Gedichte nennen, von denen Eichendorffs frühe Lyrik ausging. Es sind die lyrischen Einlagen im 'Zerbino', vor allem im 'Oktavianus'. Tieck stellte des Gedicht an die Spitze seiner Werke, *weil es seine Absicht in der Poesie am deutlichsten ausspricht.*[2]) Überraschende Übereinstimmungen ergeben sich bezüglich der Auffassung, Darstellung und technischen Verwendung des Naturbildes im Ganzen. Tieck gibt keine Formen sondern Sinneseindrücke, und zwar gesteigert. Die Elemente sind gehäuft, sie treten in keine Wechselbeziehung und bilden kein geschlossenes einheitliches Ganze. Sie stehen asyndetisch neben einander, sind auf dieselbe Empfindungshöhe gehoben, ohne Abtönung und Abstufung. Wir stellen zwei Partien nebeneinander, wollen damit aber nicht im mindesten direkte Abhängigkeit behaupten.

---

[1]) Gedichte. S. 386. 387. 401.

[2]) Schriften. I, S. XLI.

Tieck, Oktavianus. S. 220.

Prachtvoll, wie der rote Morgen,
Wann er purpurn durch die Himmel
Bringt den Tag zu uns von oben,
Alle Wälder, alle Wiesen
Jauchzen, Vögel singen frohe
Und es brennt die Luft und Erde
Safrangelb in goldner Lohe
Und den Saum der Morgenröte
Tragen die entzückten Wolken.

Eichendorff, Maria Magdalena P. 45.

Buhlend blaue, laue Wogen,
Trunkne Blicke, wie aus langen
Schönen Träumen erst gehoben,
Durstig blühend in die Ferne;
Und die Ströme tönend zogen,
Und die Nachtigallen schlugen,
Berge, Auen, Wälder, Bronnen,
Von so überholden, reichen
Sternes Strahlen angesogen,
Tiefe Sehnsucht auszusagen,
Sendend Blicke still nach oben,
Standen, Eine glüh'nde Blume
Zart aus Duft und Klang gewoben.

Alles ist Sinnesqualität, keine Formen und Linien; diese Sinnesqualitäten sind aber nicht in realer Wirklichkeit gegeben, sondern gesteigert und auf die gleiche Höhe der Intensität gehoben. Daher keine Kontraste. Es sind ferner nur Elemente, freilich klingt bei Eichendorff ganz in seiner Art das Panorama an. Die Stimmung ist nicht wie später bei Eichendorff in der Situation gebunden, sondern das Naturbild ist in Stimmung, in Stimmungen aufgelöst, verflüchtigt. Und wenn das Ganze in eine 'Blume' zusammengefaßt ist, *zart aus Duft und Klang gewoben*, so kann das allerdings auf Novalis zurückgehn; es ist aber auch ganz in Tiecks Geiste. Dieses asyndetische beziehungslose Nebeneinander von Elementen *Berge*, *Auen, Wälder, Bronnen* ist bei Eichendorff in dieser Gruppe von Gedichten ebenso häufig wie bei Tieck. *Berge, Wälder, Flur sind trunken.*[1]) *Wald, Berg*, *Tal, Fluß mit meinem Glanz bedecken.*[2]) Bei Tieck ist es fast Stilprinzip und auf die ganze

[1]) Oktavianus. Schriften I, 138.

[2]) Gedichte. S. 206.

Diktion ausgedehnt: *Tränen, Rufen, Klagen, Singen, Könnt ihn nicht zurück mir zwingen? Garten, Berge, Wälder weit.*[1] So vollzieht sich denn die Einfühlung nicht auf Grund einer realen Empfindung, sondern auf Grund einer in der Phantasie gesteigerten; sie ist auch auf Qualitäten ausgedehnt, die einer solchen Steigerung unfähig erscheinen. *Die blausten von dem Stengel bricht.*[2] *Die Erde grünte grüner.*[3] Eichendorff: *Den goldesten der Träume.* Die Verknüpfung mit dem Subjekt vollzieht sich sehr oft in der Phantasie, so gleich an unserer Stelle. Daneben ist die Beseelung oft rein willkürlich. *Wenn des Waldhorns Stimme spricht.*[4] Eichendorff: *Da sprach Waldhorn* P. 6. In Tiecks 'Melankolie'[5] hält der Gram *in banger Geisterstunde* eine lange Rede. Wie bei Eichendorff spricht der Frühling[6] und jauchzen alle Wälder und Wiesen.[7]

Nun tritt zu all dem noch der Rhythmus. Bei Tieck ist er wie beim jungen Eichendorff überwiegend Variation. Diese Übereinstimmungen gehn bis in die Verstechnik. Hier wie dort ungereimte Trochäen mit Assonanz und zwar den bei Tieck so beliebten o-Assonanzen. So im 'Oktavianus'[8] durch 75 Verse. Die romanischen Strophenformen in der ganzen Gruppe hat Tieck gerade in der 'Genoveva' und im 'Oktavianus' so reich kultiviert. Hier tritt auch die 'Romanze' auf und spricht in solchen Trochäen; das hat Eichendorff zu seinem Gedichte 'Romanze' angeregt, das keine Romanze im Sinne einer epischen Gattung ist, sondern bloß in der Form mit dem übereinstimmt, was Tieck

[1] Gedichte. S. 404.
[2] Gedichte. S. 49.
[3] Oktavianus I, 275.
[4] Gedichte. S. 37.
[5] Gedichte. S. 3.
[6] Gedichte. S. 99.
[7] Oktavianus I, 220.
[8] I, 27 ff.

als Gespräch der Romanze gab. Auch die *saloppe Handhabung des Sonettes* braucht Eichendorff nicht bei Loeben gelernt zu haben. Ein Sonett wie Tiecks 'Wie Meer und Erde'[1]) kann das ebenso auf dem Gewissen haben. Ja sogar die Vorliebe Eichendorffs für Hilfszeitwörter z. B. 'wollen' ist schon bei Tieck deutlich. In einem kurzen Sonett wie 'Der Jüngling'[2]) gleich viermal. Waldhorn, Waldpoesie, alles schon bei Tieck (Sternbald, Zerbino).

In diesem Zusammenhange und mit diesem Hintergrunde sind nun Anlehnungen Eichendorffs an Tieck wertvoll und beweisend; sie reichen allerdings über das Jahr 1808 hinaus, was aber unsere folgende Beweisführung nicht berührt.

Tieck, Herbstlied. Ged. 25.	Eichendorff, Herbstliedchen. 1809, P. 56
Feldeinwärts flog ein Vögelein,	Flog Waldvögelein über den See,
Und sang im muntern Sonnenschein	Lieb' grüne Zeit, lieb' grüne Zeit!
Mit süßem wunderbaren Ton:	Es zogen die Wolken: Ade! Ade!
Ade! Ich fliege nun davon.	Wir fliegen mitsammen gar weit, gar weit!
Weit! weit!	
Reis' ich noch heut.	

Das bekannte Lied von der 'Waldeinsamkeit' aus dem 'blonden Eckbert' variierte Eichendorff noch 1834. (R. 280.) Freilich Stimmung und Ausgang in unsern beiden Liedern sind ganz anders; es sind ja auch vor allem Liedereingänge, die so leicht im Gedächtnisse haften.

[1]) Oktavianus I, 218.
[2]) Gedichte. S. 209.

Tieck, Gedichte. S. 143.	Eichendorff, Symmetrie. 1810, P. 76.
O Gegenwart, wie bist du schnell!	O Gegenwart wie bist du schnelle,
Vergangenheit, wie bist du klein!	Zukunft, wie bist du morgenhelle,
O Zukunft, wie wirst du unendlich sein.	Vergangenheit so abendrot.

Diese Gegenüberstellung ist übrigens in der Romantik nichts Seltens; so im 'Godwi' [1]) und bei Arnim. Als interessante Parallele führen wir noch an:

Tieck, Schlaflied. Gedichte. S. 79.	Eichendorff, Der Friedensbote. 1814, R. 159.
Ruhe, Süßliebchen, im Schatten	Schlaf ein, mein Liebchen, schlaf' ein,
Der grünen dämmernden Nacht,	Leis durch die Blumen am Gitter
Es säuselt das Gras auf den Matten,	Säuselt des Laubes Gezitter,
Es fächelt und kühlt dich der Schatten,	Rauschen die Quellen herein;
Und treue Liebe wacht.	Gesenkt auf den schneeweißen Arm,
Schlafe, schlaf' ein,	Schlaf' ein, mein Liebchen, schlaf' ein,
Leiser rauschet der Hain —	Wie atmest du lieblich und warm!
Ewig bin ich Dein.	

Tiecks Wortgetön hebt sich sehr unvorteilhaft von Eichendorffs melodischer Empfindung ab. Die lyrische Formel [2]) Tiecks 'Waldeinsamkeit' hat sich Eichendorff für sein ganzes Schaffen zu eigen gemacht und in Anlehnung daran eine Reihe neuer gebildet: *Wintereinsamkeit, Bergeinsamkeit* (schon bei Tieck), *Schnees Einsamkeit*. Stofflich hat Tiecks 'Phantasie' [3]) zweifellos auf

[1]) I, 220. 226.
[2]) Danton nennt es a constant note.
[3]) Gedichte. S. 130.

Eichendorffs 'Rettung' P. 17 gewirkt, die sicher vor Ende März 1808 entstanden ist, vielleicht auch auf die 'wunderliche Prinzessin' 1812, P. 120. Ebenso werden wohl die beiden 'Minnelieder' Tieck ihre Entstehung verdanken; denn die Minnelieder, die Rottmanner aus einer Landshuter Handschrift in Asts Zeitschrift abdruckte, kommen nicht mehr in Betracht, da ein Minnelied von Eichendorff schon im 4. Hefte erschien. Der Einfluß des Minneliedes auf Eichendorff ist aber von Sokolowsky[1]) entschieden übertrieben worden, gar wenn er behauptet: *Im Übrigen hat Eichendorff mit dem Minnesange vielfach die Verknüpfung von Gefühlsstimmungen (!) und Natureindrücken gemein.* Die Heidelberger Romantik war überhaupt im Gegensatz zur ältern vom Minnesange wenig beeinflußt, wie Sokolowsky selbst feststellt. Zu Tieck gehören auch die beiden Glossen P. 15 ff. Was auf Eichendorff wirkte, war nur Tiecks eigentliche romantische Produktion. Seine 'Reisegedichte' 1805 bis 1806, die bereits jenseits dieser Grenze liegen, sind an Eichendorff spurlos vorüber gegangen. Und doch waren sie das Einzige, was Tieck als Lyriker hätte hinüberretten können in die neue Blütezeit deutscher Lyrik.[2])

So ergab sich also: zwei große Gruppen von Gedichten, die zum Teil vor den März 1808 fallen, stehen sicher und deutlich ganz unter Tiecks Einfluß. Noch eine Reihe anderer Gedichte läßt sich zeitlich fixieren. 'Was wollen mir vertraun' P. 10 fällt vor den März. Eine Tagebuchnotiz ist zweifelhaft: *4. Januar 1808: Urteil über Maria.* Gemeint ist wohl 'An Maria' P. 11, das Spuren von Novalis verrät. Man könnte aber auch an 'Selige Wehmut. Maria' P. 39 denken. Wäre 'Maria

---

[1]) R. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker. Dortmund 1906. S. 126, 130.

[2]) Vgl. Danton, S. 14 f.

Magdalena' gemeint, so fiele Tiecks Einfluß sicher bezeugt in die früheste Zeit des Heidelberger Jahres. Am 9. Jänner: *Meine Sonette an Isidorus.* Das wären 'An H. Grafen v. Loeben 1. 2.' P. 4. f. 'An Isidorus' P. 3. 17. Jänner: *Antwort an Isidorus,* das wäre P. 3. Alle diese Gedichte scheiden also für jene 'weichen Poesien' aus. Die ganze Gruppe, die unter Tiecks Einfluß steht, desgleichen; 'weich' sind sie nicht, trotz aller Gefühlsschwärmerei. Es kommen dafür nur in Betracht: 'Angedenken 1. 2.' P. 7. und 'Jugendandacht V—X' P. 11 ff. Gerade sie zeigen am ehesten Novalis' Eigenarten. Darnach wäre die ganze Tiecksche Gruppe etwa seit Februar 1808 anzusetzen, wo Eichendorff wieder eine Reihe Gedichte Loeben vorlegte, wenn wir jene 'weichen Poesien' bis Weihnachten 1807 setzen, während die genau datierten Gedichte den Januar 1808 ausfüllen. Jedenfalls zeigt sich Tiecks Einfluß gerade in der Zeit des regsten Verkehrs mit Loeben, wie die sicher datierten Romanzen erweisen.

Damit haben wir die ganze Produktion des Jahres 1808 in zwei ungleiche Teile zerlegt. Die kleinere Gruppe, die wir bisher aus unserer Betrachtung ausschieden, weist so deutliche Beziehungen zur Lyrik des folgenden Zeitraumes auf, daß wir sie an den Schluß von 1808 zu stellen haben. Jedenfalls kommt die Gruppe für unser Problem gar nicht in Betracht, denn hier zeigen sich ganz andere literarische Einflüsse.

Die Beziehungen zur Lyrik A. W. Schlegels sind belanglos. Als die beiden Eichendorff gemeinsam mit Loeben von Heidelberg abreisten, lasen sie seine Gedichte. Eichendorffs Spruch *Magst du zu den Alten halten* 1854, R. 184 klingt in dem dreifachen Reim merkwürdig an A. W. Schlegel an: *Vieles hat sich umgestaltet.*[1]) Minor meint, Eichendorff hätte den Zyklus

[1]) A. W. Schlegels Werke. I, 3.

'Auf meines Kindes Tod' nach A. W. Schlegels 'Totenopfern für Auguste Böhmer'[1]) gedichtet. Im Versmaß berühren sich Eichendorff: 'An meinen Bruder zum Abschied 1813' R. 152 und A. W. Schlegel: 'An Friedrich Schlegel'.[2]) Bedeutsamer ist das Verhältnis zur Lyrik Fr. Schlegels. Auffallend ist eine Parallelstelle.[3]) *Windes Rauschen, Gottes Flügel;* Eichendorff: *Fühl' ich Winde, Gottes Flügel.* 1837, R. 91. Das Verhältnis von Anregung und Wirkung besteht zweifellos zwischen einer Reihe von Gedichten. So vielleicht Fr. Schlegel: 'An die Dichter'[4]) und Eichendorffs Gedicht gleichen Titels, das unmittelbar darauf entstand, wenngleich die Gedanken hier wie dort zu naheliegend sind. Sicher ist diese Beziehung, wie ein Vergleich von Schlegel: 'Auf dem Feldberge'[5]) und Eichendorff: 'Auf dem Schwedenberge' 1809, P. 69 ergibt. Freilich hat ihm Schlegel nichts mehr geboten als den allgemeinen Gedanken: Die stille Einsamkeit des Berges und von der Gegenwart zur Vergangenheit schauend, ein buntes Lagerleben. Ein Vergleich der Technik zeigt, daß Eichendorff von Schlegel nichts mehr zu lernen brauchte. Ähnlich: Fr. Schlegel, 'Im Spessart'[6]) und Eichendorffs

---

[1]) a. a. O. S. 127 ff.

[2]) Die Frage nach der Echtheit jener Gedichte auf Bl. 15 und 16 des Berliner Manuskriptes, die Meissner S. 3. 6. 33. 34. 48 (dazu Einleitung S. X) abdruckt, zu entscheiden, fühle ich mich nicht berufen, da ich das Manuskript nicht einsehn konnte. Uhlendorff gibt eine wertvolle Erklärung. Jedenfalls hätte das Vorgehen Pissins, der von diesen Gedichten ein einziges ('Winter' P. 103) abdruckt, einer Erklärung bedurft. Entweder sind sie alle unecht oder alle echt; im letztern Falle gehörten sie alle in die Sammlung. Wenn aber nur dieses eine Gedicht echt ist, hätte uns das Pissin beweisen sollen.

[3]) Gedichte. 1809. S. 292, bereits 1807 gedruckt in Rostorfs Dichtergarten, Würzburg. S. 31.

[4]) a. a. O. 312; 1807. S. 7.

[5]) a. a. O. 320; 1807. S. 143.

[6]) a. a. O. 322; 1807. S. 136.

beide Waldlieder aus dem Jahre 1810 (P. 83. 84.). Die Gedichte stehen alle in Schlegels Sammlung aus dem Jahre 1809, wenngleich sie bereits früher schon gedruckt waren. Es war die Zeit des Wiener Aufenthaltes und des Verkehrs mit dem ältern Romantiker. Die Sammlung hatte also einen ähnlichen Einfluß auf den jungen Eichendorff wie Arnims 'Gräfin Dolores', freilich in anderer Richtung. Hier das Muster für Technik und Form, dort lediglich Anregung, stoffliches Fördern. So spielt die ältere Romantik in die Zeit hinein, da Eichendorff bereits unbedingt zu den Idealen des ehemaligen Heidelberger Kreises stand.

Was also an der größern Hälfte der Lyrik von 1808 irgendwie charakteristisch ist, läßt sich reichlich aus Tieck vor allem und dann aus Novalis erklären. Wenn es so unzweifelhaft ist, daß Tieck der Genius des jungen Eichendorff war, so war für Loeben fast einzig Novalis Muster. Erst seit Anfang 1808 trat ihm Tieck innerlich näher, um dieselbe Zeit als das persönliche Verhältnis zu Eichendorff inniger wurde, und fast wäre man versucht, hierin Eichendorffs Spuren zu sehen. Es sei dem wie immer, wir brauchen Loeben nicht zur Erklärung des Charakteristischen in Eichendorffs Lyrik. Zwei Parallelstellen wollen wir nicht übergehen.

Loeben: [1]) Mit der Ahnen Schwerte, Woll'n wir uns Luft bis in den Äther hauen.

Eichendorff, 1812. P. 110.: Hau klingend Luft dir, ritterlich Gemüte.

Loeben: [2]) Mich riesenhaft zur Sonne aufzurichten.

Eichendorff, P. 76.: Zu Himmels Lichten .. wie die starke Riesentanne mich aufrichten.

Einen vollgültigen Beweis dafür, daß Eichendorff und Loeben aus der gleichen Quelle schöpften, nicht

[1]) Reisebüchlein. Mannheim 1808. (Exemplar der Heidelberger Universitätsbibliothek) S. 20.

[2]) a. a. O. S. 176.

Eichendorff aus Loeben erblicken wir im Folgenden: Im 'Guido'[1]) findet sich: *Dann hört' ich den sonderbaren gelben Vogel wieder, wie er mir vorhin dort vom Gipfel des höchsten Baumes herab die Waldgesänge vorsprach und ich sann und sann, alles so bekannt, so vertraut von langen Jahren her und endlich fand ich's, wußte nun, daß Ambrosius jener Hubertus gewesen war, der in's Meißnerland mich brachte.* Der erste Teil ist der Stoff, der Eichendorffs 'Zauberin' zu Grunde liegt. Das Ganze stammt aus dem 'blonden Eckbert', wie Eichendorffs Märchen 'Zauberei im Herbste'[2]) erweist. Eichendorff schöpfte aus unmittelbarer Quelle. Ziehen wir zu all dem noch äußere Tatsachen heran. Eichendorff kam mit einer umfassenden Kenntnis der Romantik nach Heidelberg. Novalis, Tieck kannte er von Halle her, Werner, Jean Paul schon seit Lubowitz. Er besaß überhaupt viel früher eine gründlichere Literaturkenntnis als der um zwei Jahre ältere Loeben. Jean Paul, 'Die Räuber' kaufte sich Eichendorff schon 1800 und — las sie wohl auch; Loeben lernte Schiller erst 1803 kennen; Tieck trat überhaupt erst 1808 in den Gesichtskreis Loebens des 'Romantikers'! Er selbst bekannte von sich: *du weißt, ich lese nicht viel.*[3]) Und beinahe ein Jahr verging, ehe er sich in eine der beliebtesten Formen Tiecks, in den vierfüßigen Trochäus einlebte. Was hatte also Loeben dem jungen Eichendorff zu vermitteln? Er hatte ihm nichts zu geben, was Eichendorff nicht schon reich besaß aus Tieck und Novalis, während Loeben um diese Zeit eigentlich nur im 'Ofterdingen' gründlich Bescheid wußte. Seinen 'Guido' las Eichendorff erst im März

[1]) Loeben, Guido. Mannheim 1808 (Heidelberger Universitätsbibliothek) S. 285.

[2]) Kosch, Aus dem Nachlaß. S. 81. Über den ganzen Stoffkreis ebenda. S. 8 ff. und Zur Geschichte der Heidelberger Romantik. Euphorion 14, 310 ff.

[3]) Kosch, Aus dem Nachlaß 20.

1808. Loebens ganzer Einfluß bestand darin, daß er dem Jüngern das Primitive, Handwerksmäßige der Lyrik gefördert haben mag. Die Romantik hatte er ihm nicht zu vermitteln. Beide waren eben Gleichstrebende im Banne größerer Meister. Daß Eichendorff dem gewandten Reimer seine Gedichte gab, sie durch ihn zum Drucke befördern ließ, hängt mit seiner Kunst durchaus nicht zusammen, ebensowenig wie ein gesellschaftlicher, ja freundschaftlicher Verkehr. Noch viel weniger hat ein Einfluß auf 'lange hinaus'[1]) zu sagen. Loebens Gedichte 1810[2]) sind fast ohne Ausnahme geradezu das Widerspiel zu allem, was Eichendorff je gedichtet hat. Vollends seinen Marienkult brauchte sich doch der überzeugte Katholik Eichendorff nicht bei dem 'Herrnhuter' Loeben zu holen. Wenn historische Zeugnisse Geltung haben, so mag Loebens eigenes Wort beweisen. Er schrieb an Eichendorff:[3]) *Ich weiß und begreife es recht gut, daß du eigentlichen großen und sich in Enthusiasmus aussprechenden Geschmack an meinen bisherigen Dichtungen nicht gefunden und auch gerechterweise nicht finden konntest.. Wenn mein Arkadien dich nicht ganz befriedigt, so wird deine Neigung für mich nur immer durch deine Anhänglichkeit an meine Person bestimmt bleiben.* Das war 1810, und Arkadien hat Eichendorff nicht befriedigt.

Eichendorff steht in der ersten Heidelberger Zeit vollständig im Banne der ältern Romantik. Tieck ist der Schlüssel zum Verständnisse seiner Kunst. Novalis bietet ergänzende Charakterlinien.

---

1) Pissin, a. a. O.
2) Loeben, Gedichte 1810, Berlin bei Sander.
3) Kosch, Aus dem Nachlaß. S. 20.

III. Eichendorff und die jüngere Romantik.

Der scheidenden Romantik jüngster Sohn
Erbt er allein das Wunderhorn des Knaben,
Nie sich ersätt'gend an dem reinen Ton.
Paul Heyse.

Das Problem, das wir hier zu lösen haben, ist das gleiche, das uns Eichendorffs Stellung zur ältern Romantik aufgibt. Im Mittelpunkte steht das Wunderhorn, aus dem sie alle schöpften: Brentano, Arnim, die Schwaben, Eichendorff. So ist in jedem einzelnen Falle schwer zu sagen, was einer vom andern hat, oder was aus der gemeinsamen Quelle stammt. Und dann: stellen die beiden Generationen romantischen Fühlens in Eichendorffs Lyrik wirklich ein Nacheinander dar oder bloß ein Nebeneinander? Ist die Entwicklung seiner Lyrik bis 1813 durch die Formel zu geben: von der ältern zur jüngern Romantik? Das ist unser Problem. Die Produktion der ältern Romantik war abgeschlossen, als Eichendorff sie kennen lernte, er brauchte nur aus dem Vollen zu schöpfen. Die jüngere Romantik war erst in der Entwicklung, sie zog immer weitere Kreise und warb neue Anhänger. So konnte die Besitzergreifung von ihren Schätzen nicht plötzlich erfolgen. Unsere Betrachtung muß also hier vor allem das Einleben Eichendorffs in die jüngere Romantik betonen, das mit jeder neuen Offenbarung von ihr

inniger werden mußte. Es ist im wesentlichen mit dem Zeitpunkte abgeschlossen, da die Vertreter dieser Richtung ihm alle auch persönlich bekannt geworden, da sich die ersten Spuren eines neuen Wandels zeigen, da er zum erstenmale in seinem Romane die lyrische Produktion des Zeitraumes in einer Auslese zusammen faßt. Das ist um 1813. Wir schließen also Eichendorffs Jugendlyrik mit Pissin, freilich aus andern Gründen als er. Das Jahr 1813 ist der schärfste Einschnitt in Eichendorffs Entwicklung; es ist die Grenze, der unsere Untersuchung zustrebt.

Soviel ist unbestreitbar: die Lyrik des Jahres 1808 enthält zwei scharf getrennte Gruppen. Die überwiegende Anzahl bietet ein getreues Spiegelbild Tieckscher Kunst mit ergänzenden Linien aus Novalis' Wesen. Sie ist aus äußern und innern Gründen gegen den Anfang zu verlegen, abklingend, eine absteigende Entwicklung; die andere kleinere Gruppe, wesentlich von ihr verschieden, ist gegen den Schluß von 1808 zu legen, anklingend, eine aufsteigende Entwicklung. Die zeitliche Grenze, die natürlich keine absolute sein kann, werden wir am Schlusse zu finden hoffen. Die Gedichte dieser zweiten Gruppe sind: 'Der Dichter' P. 19 ff. 'Anklänge' P. 23. 'Nachtigall' P. 25. 'Erwartung' P. 25. 'Mariae Sehnsucht' P. 55. 'Trost' P. 55. Man stelle irgend eines dieser Gedichte neben 'Romanze', 'Maria Magdalena' oder eines der frühen Sonette. Hier treten uns ganz andere literarische Voraussetzungen entgegen. Einige andere Gedichte sind nicht so leicht der einen oder andern Gruppe zuzuweisen. Sie sind wohl Übergangsprodukte. 'Abendständchen' P. 26, das Pissin selbst ganz unbegreiflich mit dem Vermerk *Nach der Handschrift etwa 1809* unter die Gedichte von 1808 stellt, gehört zur zweiten Gruppe; vielleich auch 'Sehnsucht' P. 28. 'Maria von Tyrol' P. 47. Was all diese Gedichte so scharf von der ersten Gruppe scheidet, ganz abge-

sehen von der äußern Form, ist das völlige Zurücktreten des Tieckschen Farbenempfindens. Daß P. 55 die 'Rosen im Grünen stehn, viel rote und weiße' ist doch ganz etwas anderes als die 'blauen Winde' und 'die grünen Klänge.' Krüger hat die Möglichkeit, daraus schließen zu können, ganz verkannt. Er meint, das finde sich bei allen Romantikern. Tatsächlich ist es aber auf die ältere Romantik und in weiterm Umfange auf Tieck allein beschränkt. Im Geiste Tiecks kennt es weder Brentano noch Arnim noch Eichendorff seit 1808 und wie O. Fischer[1]) von einer 'Farbenseligkeit' Eichendorffs sprechen kann, ist unverständlich. Der Wandel von Farbe zu Licht, der sich bei Eichendorff noch 1808 vollzog, erfolgte unter dem Einflusse der jüngern Romantik.[2]) In Arnims Lyrik in der 'Zeitung für Einsiedler' [3]) — und sie ist sehr reich vertreten — findet sich kaum eine Farbenqualität betont, nicht eine einzige aber, die charakteristisch wäre oder gar im Sinne Tiecks. Dagegen betont Arnim immer wieder des Lichtempfinden. *O Frühlingsschein* 24. *Der Wiesen Glanz* (nicht 'Grün') 24. *Sehnsuchtsvoll die Wälder trinken aus dem Strahlenmeer gestärkt* 25. *Der Waldglanz versinket* 26. *Wie die Lichter mir verschwinden, scheinet licht, was ich gedacht* 207. In Brentanos 'Romanzen vom Rosenkranz' ist das Lichtempfinden so stark betont, geradezu Vermittler der Symbolik, daß von einer Lust an der Farbe, von einer Herrschaft über das Sinnenleben keine Rede sein kann.

Besonders die Qualitätenmischung war bei der Heidelberger Romantik verrufen. Spott darüber liegt sicher in folgender Stelle bei Arnim: [4]) *Ihr rechter Arm*

---

[1]) Über Verbindung von Farbe und Klang. Zeitschrift für Ästhetik 2, 534.

[2]) Schon bei Tieck überwog oft genug das Licht. Miessner a. a. O. S. 79.

[3]) Hrg. von Fr. Pfaff. Freiburg und Tübingen 1883.

[4]) Geschichte der Herrn Sonett. Pfaff 389.

in kühlen Rosen fingert, als spielte sie darin des Lichtes Töne. Eine groteske Satire gibt Görres:[1]) *Fern im Hintergrunde der Karfunkelberg angenehm leuchtend, ein Regenbogen wie eine Halskrause lose darum geknüpft, oben Calderons Kreuz aufgepflanzt, an den vier Weltgegenden vier goldne Waldhörner, die sich selbst blasen, der Ton schießt unten in einem feurigen Strome, in dem Gold- und Silberfischchen schwimmen, und Wasserlilien duften, und auf dem in krystallnen Schiffchen liebreizende Feen schaukeln hervor, fährt dreimal schlängelnd um den Berg herum, und fährt dann wieder brausend zum Mundstücke herein;* und weiter: *Man hört von ferne Hundechöre heulend singen: Schöne grüne gelbe Farb und veiliblau, schwarz schwefelgelb und eisengrau, wau, wau, wau.*[2]) Was einem lieb ist oder vertrauten Freunden teuer, persiffliert man nicht in dieser Weise. Das geht auf die Manier der Pseudoromantik. Der Kreis um Görres schüttelte die décadence ab, die ihren Namen nur in Verruf brachte und durch Übertreibung von Äußerlichkeiten die Sache selbst schädigte. Auch in den Sonetten verspottet Arnim nicht das Wesen des Sonettes, sondern das 'Klingding', Spielereien, die er und seine Freunde nie geübt, die Voss von der ältern Romantik und der décadence auf sie übertrug, die Arnim daher abwies. Wenn man zeigen will, daß einen ein Vorwurf nicht trifft, so übertreibt man ihn eben, und macht ihn so stumpf. Görres zeigte, daß Voss gegen Windmühlen kämpfte. In diesen Satiren liegt ebenso Hohn gegen Voss als Abwehr der Pseudoromantik und ihres Empfindungslebens. Eichendorffs Wandel beruht auf literarischen Einwirkungen, auf Einwirkungen der jüngern Romantik. Die zweite Gruppe seiner Lyrik von 1808 ist das Ergebnis.

1) Pfaff. S. 399.
2) Pfaff. S. 401. Noch grotesker ist die Stelle über die 'gefrorene Musik'. a. a. O. S. 32. Dazu Einleitung. XLII.

Das erste und eines der reizvollsten Gedichte, auf dem der Segen des Volksliedes ruht, ist 'Mariae Sehnsucht' P. 55, formell und stofflich im schärfsten Gegensatz zu allem, was Tieck und Loeben je gedichtet, ganz etwas anderes als Novalis' ergreifende Marienlieder. An diesem Gedichte läßt sich der Einfluß des Volksliedes überzeugend nachweisen. Schon das Motiv ist volkstümlich. Der Wunsch, ein Kind zu haben 'weiß und rot' ist am bekanntesten aus dem Märchen von 'Schneewittchen'. In der 'Zeitung für Einsiedler' stand aber auch ein rührendes plattdeutsches Märchen, 'von den Machandel Boom', erzählt von Ph. O. Runge,[1] das stofflich in nahen Beziehungen zum Schneewittchenmärchen steht. Da findet sich dasselbe Motiv: *ach! sed de frou . . had ik doch een Kind so roth as Blott un so witt as Snee.* Darauf geht sicher die Stelle bei Arnim zurück:[2] *Und flehete vom Himmel halb vergessen ein Kind so rot wie Blut, so weiß wie Schnee.* Jedenfalls kam diese Auffassung der Marienlegende von außen, denn der Überlieferung ist sie fremd. Ebenso volkstümlich ist überhaupt die Dreizahl der Wünsche. Die Technik des Gedichtes stimmt damit vollständig überein. Der dreifache Wunsch angeregt durch die dreimal verschiedene Situation, dieses dreimalige Anknüpfen von Neuem ist ganz in der Art des Volksliedes. Beispiele für diese Technik aus dem Wunderhorn[3]) sind:

---

[1]) Einsiedlerzeitung. 9. Juli 1808. Pfaff. S. 279 ff. Wieder abgedruckt in Runges hinterlassenen Schriften. Hamburg 1840. I, 424 ff. Dazu I, 62. 64. und II, 415. Eine Briefstelle an Arnim 31. Mai 1808 (I, 185) beweist, daß Arnim das Märchen, wenn auch unvollständig, unabhängig von Runge kannte. Ferner Arnim an Runge 9. Mai 1808 II, 361. Über das Märchen, R. Steig, Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen 107, 279 ff. und Euphorion 9, 660. Machandelboom, dies die Schreibung im Sinne Runges. Steig. Archiv 286.

[2]) 'Der Ring'. Einsiedlerzeitung 25. Mai 1808. Pfaff 163.

[3]) Meyers Volksbücher.

I, 169 'Der Wirtin Töchterlein'. I, 246 'Nächte'. III, 4 Nr. 5. III, 23. Das geht bis ins Einzelne. Auch der *lichte Liebesschein* V. 2 läßt sich aus dem Wunderhorn belegen: *In Liebesschein, in Sonnenschein* I, 251, bei Eichendorff P. 5 nur *Liebesglanz.* Sogar Vers und Strophe mit einer Reihe gleicher Reime haben Entsprechungen im Wunderhorn und zwar in einem Marienliede aus dem mehrmals angeführten 'Mariale festivale' des Procopius III, 161. Überraschend ist, daß auch dieses Gedicht auf drei Wünschen aufgebaut ist. Hier wie dort mehrfach der Reimvokal -ei-; das Versmaß stimmt vollständig. So viel ist sicher, das Lied steht im Banne des Wunderhorns. Loebens Gedicht 'An die Himmelskönigin' [1]) mit ähnlichem Versbau steht innerlich so weit ab, daß es für uns gar nicht in Betracht kommt. Ebenso volkstümlich in seiner dramatischen Form ist 'Trost' P. 55, zu dem die Berliner Handschrift drei Entwürfe in Prosa hat; der dritte klingt deutlich an 'Mahomeds Gesang' von Goethe an. *Strom: die eigene Gewalt treibt mich durch Wälder, Länder etc. Die Brüder nehme ich alle auf, Aurora scheint, ich trage sie zum Vater, dem Meere.* [2]) In 'Erwartung' P. 25 scheint mir das erstemal der Rhythmus des Schnadahüpfels anzuklingen, der durchaus auf zwei Haupttonsilben in jedem Vers aufgebaut ist, mit beliebig vielen und beliebig verteilten unbetonten oder tonschwächern Silben. Eichendorff konnte sie schon damals aus Asts Zeitschrift kennen, die im ersten Bande (S. 93) eine ganze Reihe brachte. [3]) Jedenfalls ist der Versbau hier sehr 'unregelmäßig' und durchaus nach den Gesetzen des Volksliedes gebaut. 'Nachtigall' P. 25 hinwieder prägt deutlich die spätere Technik Eichendorffs aus. Uhlendorff setzt es wegen Anklänge an

[1]) Reisebüchlein. S. 17.
[2]) Nach Uhlendorff.
[3]) Vgl. Wunderhorn III, 101.

Arnims 'Gleichen'[1]) 1819 in dieses Jahr. Wir lassen das dahingestellt, obwohl es trefflich zu unserer frühern Bemerkung darüber[2]) passen würde. 'Anklänge' P. 23 ist trotz der Reime in der Art Tiecks fremd in dieser Umgebung. Wir wollten damit vorläufig nur soviel erweisen, daß diese zweite Gruppe auf ganz andere Voraussetzungen deutet.

Wir wenden uns zunächst der zusammenfassenden Darstellung des Einflusses zu, den das Volkslied[3]) auf Eichendorff nahm. Daneben möchten wir aber einmal gerade die Unterschiede betonen und wagen die Behauptung, daß Kerner, Uhland, Brentano, Mörike, selbst der junge Heine die Technik des Volksliedes viel tiefer auf ihre Kunst wirken ließen. Die Frage nach dem Einfluß des Volksliedes auf Eichendorff läßt sich in dieser allgemeinen Form kaum lösen. Wir teilen sie, und erwägen die Anregungen in Stoff und Stil, in der Technik und bezüglich seiner spätern Kunst.

In Stoff und Stil gehen die Spuren des Volksliedes durch Eichendorffs ganze Lyrik. Das früheste Beispiel wurde schon besprochen. Sein 'Mühlenlied' ist direkt angeregt. Wir stellen die drei Fassungen, die in Betracht kommen neben einander:

---

1) 1819. S. 88. 180.

2) Vgl. S. 46, 80.

3) Seit Max Koch ist das Verhältnis Eichendorffs zum Volksliede wieder von Franz Fassbinder behandelt worden: Eichendorffs Lyrik und die Volksdichtung. Der Osten. Literarische Monatsschrift der Breslauer Dichterschule. Nov. 1907. 33, 193 ff. Dem Verfasser ist das Schnadahüpfel ganz entgangen. Die Arbeit wurde mir erst bekannt, als der größte Teil meines Manuskriptes bereits druckfertig war. J. E. V. Müller, Arnims und Brentanos romantische Volkslied-Erneuerungen. Programm der Hansaschule in Bergedorf. Hamburg 1906; H. Lohre, Von Percy zum Wunderhorn. Palaestra 22.

a. III, 50.	b. Wunderhorn IV, 67. 1854.	c. I, 80.
Dort unten auf der Wiese,	Dort hoch auf jenem Berge,	Da unten in jenem Tale
Da geht ein Mühlenrad,	Da geht ein Mühlenrad,	Da treibt das Wasser ein Rad,
Das mahlet nichts als Liebe, Liebe	Das mahlet nichts denn Liebe	Das treibet nichts als Liebe
Vom Abend bis zum Tag.	Die Nacht bis an den Tag.	Vom Abend bis wieder an'n Tag.
Das Mühlenrad isch brochen,	Die Mühle ist zerbrochen,	Das Rad, das ist gebrochen,
Die Lieb' hat noch kein End';	Die Liebe hat ein End:	Die Lieb, die hat ein End',
Und wenn zwei Liebchen scheiden, Scheiden, scheiden,	So gesegen dich Gott, mein feines Lieb.	Und wenn zwei Liebende scheiden,
So geben sie sich die Händ'.	Jetzt fahr ich in's Elend.	Sie reichen einander die Händ'.

Am nächsten steht Eichendorffs Liede die Fassung b. Sie stammt aus den 'Bergkreyen' Ulm 1533 und erschien dann wieder im vierten Bande des Wunderhorns, der von L. Erk 1854 aus Arnims Papieren herausgegeben wurde. Die Fassung in den 'Bergreihen' [1]) weicht nur unbedeutend ab von der im Wunderhorn. Der letzte Vers *Jetzt fahr ich ins Elend* der Fassung b entspricht bei Eichendorff dem Wunsche: *Ich möcht' als Spielmann reisen weit in die Welt hinaus.* Die Fassungen a c ergänzen b im ersten Verse und stehen hierin Eichendorffs Liede näher. Es scheint aber, daß nicht diese näherstehende Fassung b Eichendorff vorlag, weil er sie damals kaum kannte, sondern die ferner stehende Fassung c, die mit geringen Änderungen aus Elwerts 'Ungedruckten Resten alten Gesanges' 1784 ins Wunderhorn überging [2]) Eichendorff erwähnt das Gedicht im

[1]) Bergreihen. Ein Liederbuch des XVI. Jahrhunderts. Hsg. v. John Meier. Halle 1892. S. 112.

[2]) Vgl. F. Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. Dortmund 1908. S. 220.

Tagebuch, 13. März 1808: *Mein Singen: Da droben auf jenem Berge.* Wenn Eichendorff Goethes Rezension des Wunderhorns kannte, dann hat er sich zweifellos dessen Rat zu Nutze gemacht.[1]) *Für den, der die Lage fassen kann, unschätzbar, nur daß die erste Strophe einer Emendation bedarf.* Eichendorff hat sie wirklich ausgeschieden und nur Str. 2 und 3 benützt.[2]) Goethes Lied: 'Des Müllers Abschied' im Taschenbuch für 1804 mag bei Eichendorffs Komposition eine Rolle gespielt haben. Von Goethe führen die Spuren auf Brentano zurück. Goethe hörte nämlich von einem Studenten ein Lied singen, dessen Melodie ihm so gefiel, daß er ihr obiges Lied unterlegte. Die Melodie aber hatte der Student von Brentano.[3]) Auch das 'zerbrochene Ringlein' ist ein volkstümliches Motiv z. B. *'S Ringerl is broch'n, da hast de Trimma, dearfst waida nit frag'n, I mag die nimma.*

Auf Beziehungen zum Volkslied des 17. Jahrhunderts deutet 'Der Schiffer' P. 8. Im 'Venusgärtlein'[4]) steht ein Lied: 'Von der Venus- oder Liebs-Schiffahrt das sich stofflich mit unserm Sonette überraschend deckt. 'Lied mit Tränen halb geschrieben' P. 93 weist auf Wunderhorn I, 184 'An einen Boten'. Ähnlich wie 'Reitersmann' P. 114 beginnen mehrere Volkslieder. *Dort oben auf dem Berge, da steht ein hohes Haus* III, 276 und ähnlich I, 80. Im Motiv erinnert es übrigens stark an 'Liebesprobe' I, 47. Doch ist das Motiv zu verbreitet, als daß wir uns daraus bestimmte Schlüsse zu ziehen getrauten. 'Die Hochzeitsnacht' 1812, P. 127 ist wohl nur eine Umgestaltung des Leonorenmotivs.

---

1) Hempel XXIX, 380.

2) W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen. N. F. Leipzig 1886. S. 341.

3) Goethe und die Romantik. II, S. VIII f.

4) Venusgärtlein. Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts. Hsg. v. Max Freiherrn von Waldberg. Halle 1890. S. 15.

Dazu Wunderhorn II, 17. Der 'ernsthaften Fastnacht' 1814, R. 156 lassen sich gleichfalls Parallelen aus dem Wunderhorn an die Seite stellen, die aber nicht so sehr stofflich sind, sondern auf die Technik gehn: 'Die vermeinte Jungfrau Lille' II, 86. Hier wie dort Kampf unter dem Bilde eines Liebeswerbens. Ähnlich auch 'Halt' dich, Magdeburg' II, 88.[1]) Direkter Einfluß läßt sich bestimmt in Folgendem nachweisen:

Eichendorff, 'Nachklänge. 4.'
R. 241.

Mir träumt', ich ruhte wieder
Vor meines Vaters Haus..
Und Blütenflocken fielen
Mir über Brust und Haupt.

Als ich erwacht..
Die Flocken waren Eis
Die Gegend war von Schnee,
Mein Haar vom Alter weiß.

Schlesisches Gebirgshirtenlied III, 88.

Ich ging in's Väters Gärtela,
Ich läht mich nider an schlief;
Da träumte mir ä Träumila,
As schneit' es über mich.

Un do ich nu erwachte,
Do wär es aber nich,
So wärens ruta Ruselä,
Die blüta über mich.

Traum und Wirklichkeit sind nur vertauscht, Situation und Einzelnes stimmen so stark überein, daß sie wohl beweisend sind. Ebenso deutlich berühren sich: 'Der Einsiedler' 1837, R. 284 und Wunderhorn I, 158 in ihren Anfangsversen: *Komm, Trost der Welt, du stille Nacht — Komm, Trost derNacht, o Nachtigall.* Das sicherste Beispiel fällt noch ins späte Alter.

Eichendorff, 'Verschwiegene Liebe' 1855, R. 225.

Über Wipfel und Saaten
In den Glanz hinein
Wer mag sie erraten,
Wer holte sie ein?
Gedanken sich wiegen,
Die Nacht ist verschwiegen,
Gedanken sind frei.

Wunderhorn III, 33.[2])

Die Gedanken sind frei,
Wer kann sie erraten?
Sie rauschen vorbei
Wie nächtliche Schatten.
Kein Mensch kann sie wissen,
Kein Jäger sie schießen;
[Es bleibet dabei.]
Die Gedanken sind frei.

---

[1]) Dazu eine eingehende Untersuchung von R. Köhler 'Um Städte werben'. Archiv für Literaturgeschichte hsg. v. R. Gosche. I, 228 ff.

[2]) Aufgenommen in Arnims 'Wintergarten' Werke XII, 204.

Die Übereinstimmung fällt ins Auge. Das Versmaß ist hier beweisend, denn Eichendorff kennt es sonst nicht. Der Rhythmus des Ganzen ist bis auf die Melodie der Vokale gewahrt. Die Wirkung beruht bei beiden auf dem Zusammenklingen der Klangfarbe von *a* und *i*. All das beweist, daß Eichendorff sein Leben lang das Volkslied im Ohr geklungen; mehr nicht! Ob es auch auf seine Kunst als Ganzes von Einfluß war, müssen wir erst aus der Technik erweisen. Die Anklänge im Einzelnen brauchen wir nur zu streifen. 1811, P. 91 *Mein Herz ist recht von Diamant Ein' Blum' von Edelsteinen.* Wunderhorn I, 309: *Mein Herz ist von lauter Eisen und Stahl, dazu von Edelsteinen.* – *Lerche schwingt sich in die Luft* III, 72 bei Eichendorff oft. I, 160: . . *bestellen die Jungfrau'n an den hellen Waldquellen.* Eichendorff: *Die hellen Waldquellen, die's unten bestellen* 1849, R. 189.

Das sinnliche Erfassen der Stimmungswerte, das Eichendorffs Lieder so ursprünglich macht,[1]) eignet dem Volksliede in hohem Maße. *Herzlich tut mich erfreuen die fröhliche Sommerzeit, all mein G e b l ü t erneuen* I, 190. *Das Herz möcht dem zerspringen* III, 133 (oft). Im Innersten stimmen aber Eichendorff und das Volkslied überein in der Handhabung gewisser technischer Kunstmittel, die eben eine Wesensverwandtschaft erweisen, weil sie eine rein äußere Herübernahme ausschließen. Das Volkslied arbeitet durchaus mit feststehenden allgemein vertrauten Gefühlswerten, die durch jahrhundertelange Tradition in Naturelemente, Personen, bestimmte Erlebnisse eingefühlt sind: grüner Klee, Rosen, Rosmarin, schwarzbraunes Mädchen, die Begegnung am Brunnen, die Begegnung im Walde. Das Technische liegt darin, daß diese Elemente, mit einem allgemein vertrauten Gefühlswerte verknüpft und in das Ganze eingereiht, nur angeschlagen zu werden brauchen um ganze Stim-

[1]) Vgl. S. 39.

mungen auszulösen. Daher machen viele Volkslieder auf uns Spätgeborene den Eindruck des Anklingens. Das war für die Zeit nicht so, aus der unsere kostbarsten Lieder stammen. Die Gefühlswelt, in der sie lebten, ruhte in jeder Brust gemeinsam und altvertraut. Das Lied brauchte nur daran zu rühren, und diese bestimmten Gefühlswerte waren die Zauberformel, so kamen alle Saiten ins Klingen und so entstand erst das volle harmonische Lied aus Sänger und Zuhörer. So kennen wir eigentlich vom Volksliede sehr wenig, weil uns diese bestimmten Gefühlswerte fremd geworden sind und die Saiten in uns nicht mehr mitschwingen, die das Lied voraussetzt. Das ist ein wesentlicher Bestandteil von Eichendorffs Lyrik. Hierin liegt eine Erklärung für das Volkstümliche seiner Kunst. Das 'Beschränkte' seiner Motive und seiner Technik ist kein Fehler. Im Gegenteil! Hat doch die Geige auch nur vier Saiten. Seine Kunst besteht eben im leisen Umdeuten dieser einfachen, wenigen Gefühlswerte. Die Mühle im Tal, das Schloß auf der Höhe, grasende Rehe, eine Lerche, Morgennebel, fernes Rauschen, all das ist in bestimmte typische Gefühlswerte getaucht und kehrt immer wieder. Es sind assoziierende Momente, die dem Zuhörer nichts geben wollen, die nur aus seiner Brust, aus seinem Leben herausheben möchten, was da schlummert und sich nicht lösen kann, wenn es nicht der goldene Ton eines Liedes weckt. Es sind lyrische Formeln. So das Volkslied und so auch Eichendorff. Das ist das Geheimnis ihrer Wirkung. Das ist Technik, nicht Stoff. Nur solche lyrische Formeln ermöglichen eine so ergreifende Kürze und Wortkargheit, die beiden in gleicher Weise eignet. Das sind Übereinstimmungen, die schwerer wiegen als wörtliche und stoffliche Anlehnung.

Daneben bestehen in der Technik doch auch tiefgreifende Unterschiede, vor allem in der Einfühlung. Das Volkslied geht hier ganz andere Wege. Naturbe-

seelung ist sehr selten. Ganz fremd ist dem Volksliede die Art beseelte Elemente im Ganzen technisch zu verschmelzen oder bis zur plastischen Anschaulichkeit zu steigern. Hier ist Eichendorffs Kunst grundverschieden. Die Einfühlung des Volksliedes geht auf Mitempfinden, 'sympathetisch' nennt Biese dieses Naturgefühl. Oft klingt es wie Schmeichelnamen, die man etwas Liebem gibt. *Frau Nachtigall* (oft). *Gute Nacht, ihr Marmelstein, Ihr Berg und Hügelein, und Hügelein.* I, 61. *Er sah das Morgensternlein an* I, 263. Das Deminutiv drückt deutlich aus, worauf es dem Volksliede ankommt: auf Teilnahme, Stimmung ohne das Medium der Beseelung. *Ach, ihr Berg' und tiefe, tiefe Tal, Seh' ich meinen Schatz zum letzenmal? Die Sonne, der Mond, das ganze Firmament, die sollen mit mir traurig sein bis an mein End* I, 66. *Die liebe Schwalbe* I, 91. *Es trauert mit mir die Sonne, der Mond, dazu die hellen Sterne* I, 309. *Wo sich zwei Verliebte scheiden, da verwelket Laub und Gras* II, 28. Daneben ist ein weiterer Umfang dieser Einfühlung, Andeutungen von Beseelung und Plastik sehr selten: *Die Sonn' mit klarem Scheine erglastet überall, die kühlen Brünnlein reine erlusten Berg und Tal, viel süßer Lüftlein Güte von Auf- und Niedergang, aus freier Stimm', Gemüte, der hell Waldvöglein Blüte, Frau Nachtigall, erklang.* II, 290 ff. *Und wenn das Laub herunter fällt, so trauren alle Ästger* III, 64. 67. 115. *So weit und breit der Sommer träumt, er träumet in dem Maien von Blümlein mancherleien* I, 128. *Die Nacht, die kommt geschlichen* I, 321. *Die Morgenröt', so kühl und naß, die schönen Blumen, Laub und Gras sich alle freundlich neigen* II, 151. *Wie die goldnen Bienlein schweben auf der bunten Blumenfahrt, hunderttausend Küsse geben all den Kräutlein mancher Art* II, 54. Es besteht aber ein merklicher Unterschied zwischen den alten Volksliedern und denen ohne Quellenangabe mit dem Vermerk 'mündlich', 'eingesandt', 'mitgeteilt'. Viele von ihnen verraten sich

doch als Kunstprodukte. So ist Kerners Lied 'Mir träumt ich flög' gar bange' mit geringen Änderungen als 'Icarus' II, 139 aufgenommen worden mit dem Zusatz: *Mitgeteilt, wahrscheinlich nicht sehr alt.* So mag es mit manchem dieser mitgeteilten Lieder sein. Sie können daher nur bedingt herangezogen werden, wenn wir die volkstümliche Technik feststellen wollen. Jedenfalls ist soviel klar, daß sich das Volkslied einfühlt ohne Vermittlung und Betonung bestimmter Sinnesqualitäten, daß es selten bis zur Beseelung und nie bis zur Plastik anschaulicher Personifikation vorschreitet, alles Dinge, die Eichendorffs spätere Lyrik charakterisieren.

So verknüpft denn auch das Volkslied die Elemente überwiegend in der Phantasie: *Eine Krone, .. wie Spinngeweb voll Himmelstau wenn Morgenlicht auf Rosen schaut* II, 276. *Mein Atem stöhnet wie ein Fichtenwald, .. wie von dem Ast im Traum ein Vogel fällt, so flatt're ich des Nachts* III, 6. *Auf unsres Fürsten sein'n Wiesen grün, da tat ein holdselig Blümlein blühn, das war sein liebstes Töchterlein* III, 8. In der äußern Form der Verknüpfung herrscht viel Abwechslung: *Darin, da hört' ich singen drei Vöglein wohlgestalt't. Und sind es nicht drei Vögelein, so sind's drei Fräulein fein* I, 270. *Die Haide grünt und trägt nun so schöne, so schöne Blümelein, und von diesen Blümlein allen tust du mir gar wohlgefallen, ach, zart liebes Jungfräulein* III, 87.

Fruchtbare Keime für Eichendorffs spätere Kunst lagen in den Darstellungsmitteln des Volksliedes; doch ist die Technik der Darstellung als Ganzes bei beiden grundverschieden. Das vornehmste Darstellungsmittel des Volksliedes ist Handlung, sei es, daß die Materie episch ist, oder daß lyrische Werte in Handlung umgegossen sind. Sicher zwei Drittel aller im Wunderhorn enthaltenen Lieder sind episch. Rein subjektive Darstellung fehlt fast vollständig. Gerade epische Elemente ergaben sich uns bei Eichendorff als Ausnahme. Ein

Beispiel dafür, wie das Volkslied reine Stimmung in Handlung umsetzt, bietet 'Hans in allen Gassen' II, 320, stofflich und technisch vielleicht das Vorbild für Eichendorffs 'Unfall' 1837, R. 205. Die Handlung hat mit der Stimmung innerlich eigentlich nichts zu tun, sie ist reines Darstellungsmittel. Ähnlich II, 322. 336. 328. Hier kann Eichendorff sehr wohl vom Volksliede gelernt haben. Ebenso zahlreich sind die Lieder, wo das Erlebnis in epischer Form in das Ganze hineingearbeitet ist. Daneben kennt das Volkslied auch die Technik, einen Gefühls- oder Gedankenwert durch ein einheitliches Bild zur Anschauung zu bringen wie etwa I, 218; ein ganz abstrakter Gedankengehalt 'Ewigkeit' ist so dargestellt. Das Ganze verläuft rhythmisch variierend. Jede Strophe bringt ein neues Bild.

Auf sichern Grund kommen wir wieder im Folgenden. Auch das Volkslied kennt die Natursymbolik als Darstellungsmittel. Fremd aber ist ihm eine geschlossene Situation, von Landschaft gar nicht zu reden. Es sind nur Elemente, die entweder das ganze Stimmungsbild oder Teile desselben symbolisch darstellen. So konnte Eichendorff hier nur teilweise Anregungen schöpfen. Die Ergänzung dazu: geschlossene Situation, Landschaft, Panorama waren bei den Schwaben ausgebildet und aus diesen beiden Quellen floß Eichendorffs spätere Kunst. 'Schlummer unter Dornrosen' Wunderhorn III, 18. Nur ein Element ist gegeben: *Da fielen zwei Röselein mir in den Schoß.. wie Blut so rot.* Sie stellen die Stimmung dar. Das Symbol wird aber am Schluß gedeutet — so durchwegs: — *Da sah ich mein Schätzlein bei einem andern stehn.* Oder das alte Lied 'Es steht ein Baum im Odenwald' III, 98, zugleich ein Beispiel für den beim Volkslied so häufigen Rhythmus der Entwicklung: *Und als ich wied'rum kam zu dir, gehauen war der Baum, Ein andrer Liebster steht bei ihr — o du verfluchter Traum. Der Baum, der steht im Odenwald*

und ich bin in der Schweiz, da liegt der Schnee, und ist so kalt, mein Herz es mir zerreißt. 'Gute Lehre' III, 110. 'Der verschwundene Stern' III, 127 von Claudius. Wieder Entwicklung, ganz in Eichendorffs späterer Art, alles durch ein Naturelement dargestellt, aber eben nur durch ein Element, keine Situation oder Landschaft. 'Die Rose' I, 200.

Hierin war die Technik des Volksliedes vorbildlich für Eichendorff. Er hat die Fülle dieser Anregungen unter dem Einflusse Uhlands und zum Teil über ihn hinaus weitergebildet, vervollständigt zu der wirkungsvollen Darstellungskunst seiner spätern Lyrik. Es liegen aber doch auch Unterschiede in seiner Art und der Kunst des Volksliedes. Das läßt sich am besten an zwei verwandten Liedern zeigen, nur ist das Volkslied kein typischer Vertreter; es ist auch möglich, daß das Volkslied anregend auf Eichendorffs Gedicht gewirkt hat.

Eichendorff: 'Terzett' 1824 R. 93.[1])	Wunderhorn II, 43.
Wenn sich der Sommermorgen still erhebt, Kein Wölkchen in den blauen Lüften schwebt, Mit Wonneschauern naht das Licht der Welt, Daß sich die Ährenfelder leise neigen, Da sink' ich auf die Knie im stillen Feld Und bete, wenn noch alle Stimmen schweigen.	Kommt denn das Morgenrot, So lob ich Gott. Dann mit der Feldschalmei Ruf' ich das Lämmerg'schrei Ganz nah' herbei; Da ist kein Seufzen, kein trauriger Ton; Denn die Morgenstund' Führet Gold im Mund, Baut mir ein'n Thron. ——
Und sinkt der Mittag müde auf die Matten,	Kommt dann die Mittagszeit,

[1]) Ähnlich hatte schon Tieck die Stimmung der Tageszeiten in einem Zyklus zu erfassen gesucht: 'Der Besuch' (1. Morgen, 2. Mittag, 3. Abend, 4. Nacht) Musenalmanach 1802. S. 109 ff. Immerhin verwandt ist 'Der Hirt' von Fr. Schlegel. Gedichte 1809. S. 17.

Rast' ich am Bächlein in dem kühlsten Schatten,
Ein leises Flüstern geht in allen Bäumen,
Das Bächlein plaudert wirre wie in Träumen,
Die Erde säuselt kaum, als ob sie schliefe
Und mit den Wolken in den stillen Räumen
Schiff' ich still fort zur unbekannten Tiefe.

Es blitzt von fern, die Heimchen Ständchen bringen,
Und unter Blüten, die im Wind sich rühren,
Die Mädchen plaudernd sitzen vor den Türen;
Da laß ich meine Flöte drein erklingen,
Daß ringsum durch die laue Sommernacht
In Fels und Brust der Widerhall erwacht.

Bin ich voll Freud';
Da grast das liebe Vieh,
Geiß, Lämmer, Schaf' und Küh'
Auf grüner Heid'.
Setz' mich in'n Schatten hin, esse mein Brot.
Bei meinem Hinterstab
Schwör' ich, daß ich hab'
Niemals ein' Not.

Endlich seh' ich von fern'
Den Abendstern;
Dort draus am Wasserfall
Schlaget die Nachtigall,
Gibt Widerhall.
Freiheit in Armut gibt Reichtum und Sieg,
Allem Pomp und Pracht
Sag' ich gute Nacht
Und bleib' ein Hirt.

Die Unterschiede sind deutlich. Bei Eichendorff drei verschiedene Stimmungen aber alle mit gleicher Klangfarbe, alles ist in das Naturbild gelegt, alles durch die Situation veranschaulicht; die Beseelung in jeder Strophe ist einheitlich, zu einer Gesamtwirkung gesteigert; der Rhythmus in jeder Strophe ist Entfaltung. Das Volkslied variiert eigentlich nur eine Stimmung: zufriedene Bedürfnislosigkeit. Die Naturelemente sind gering, die Handlung überwiegt. Im Übrigen bilden die Naturelemente im Volksliede sehr oft lediglich das Milieu, den Rahmen des Stimmungsbildes. *Bis um ihn her war dunkle Nacht, Und traurig prächtig Stern bei Stern durchs Kirchenfenster sah von fern* II, 279. *Der Mond, der steht am höchsten, die Sonn' will untergehn* III, 16. *Wo soll ich denn hinreiten? Es regnet und*

es schneiet, Es geht ein kühler Wind I, 25. Auffallend und von der ganzen Art abweichend ist Folgendes: *Die Abendstrahlen breiten das Goldnetz übern Wald, Und ihm entgegenstreiten Die Vöglein, daß es schallt; Ich stehe auf der Lauer, Ich harr' auf dunkle Nacht, Es hat der Abendschauer Ihr Herz wohl weich gemacht... Da drüben auf jenem Berge, Da steht der rote Mond, Hier hüben in diesem Tale Mein feines Liebchen wohnt* I, 270. Das Lied ist aber 'mündlich' überliefert und wir zweifeln, ob es ein wirkliches Volkslied ist, so sehr sich Brentano und Arnim von ihrem Standpunkte aus gegen diese Scheidung ihrer Lieder gewehrt haben.[1])

Ist so das Volkslied, wie es im Wunderhorn seine klassische Sammlung gefunden hat, vorwiegend epischen Charakters, auch für reine Stimmungslyrik, so hat der Süden, Baiern, Österreich, Tirol die ursprünglichste primitivste Lyrik bewahrt, reine Stimmungslyrik, Augenblicksdichtung im höchsten Sinne. Es sind das die Vierzeiligen, die Schnadahüpfel.[2]) Böckel hat den Gedanken ausgesprochen, der Anruf sei das Ursprüngliche der Lyrik und wirklich gibt es kein Volk, das nicht seine Vierzeiligen hätte; selbst die älteste indische Literatur hat eine reiche Sammlung. So wären wir im Schnadahüpfel und dem Jodler den Quellen aller Lyrik am nächsten. Diese Form der Volkslyrik war auf Eichendorffs Kunst von weittragendem Einflusse. Minor hat darauf hingewiesen und wir behaupten nicht zu viel, wenn wir Eichendorffs Technik des Verses in ihren wesentlichen Zügen auf diesen Einfluß des Sü-

[1]) R. Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894. S. 235.

[2]) Hans Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnadahüpfels. Leipzig 1896, daselbst die weitere Literatur; viel reicher bei Gustav Meyer, Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde. Berlin 1885. III. Studien über das Schnadahüpfel. S. 332—407. Literatur S. 332—365. Über Grasberger vgl. J. W. Nagl, Euphorion 5, 117.

dens zurückführen, ganz analog wie im 'Incognito', das auf das süddeutsche Puppenspiel zurückgeht. Ein Zug nach dem Süden blieb ja Eichendorff immer in der Seele. Wenn man bedenkt, daß sein Geschlecht aus Baiern stammte und erst spät in Schlesien einwanderte, so ergeben sich daraus zweifellos tiefe Zusammenhänge zwischen dem Wesen seiner Kunst und seiner Abstammung; daher auch seine überraschende Verwandtschaft mit den Schwaben, die allein in der deutschen Lyrik das süddeutsche Element so geschlossen und einflußreich zur Geltung brachten.[1])

Zunächt stehen zwei Schnadahüpfel in Eichendorffs Werken. *Daß im Wald finster ist, das machen die Birken, daß mich mein Schatz nicht mag, das kann ich merken.*[2]) Es ist aber nicht Original, sondern stammt aus dem Wunderhorn,[3]) das wieder aus Asts Zeitschrift 1, 93 schöpfte. Zu Grunde liegt eine Fassung aus Preußisch-Schlesien, die Gustav Meyer[4]) für die Urform der vielen Variationen hält: *Daß aem Tannwaud feinstr iis, das macht das Holz, daß mai Schatz feinstr schaut, das macht dr Schtolz.* Das zweite, Eichendorffs 'Übermut', ist wohl Original:[5]) *Ein' Gems auf dem Stein, Ein Vogel im Flug, ein Mädel, das klug, kein Bursch holt die ein.* Schon das Volkslied setzt aus solchen einzelnen Vierzeilern ganze Lieder zusammen.[6]) Auch das hat auf

1) Auf dieses Verhältnis hat mich mein Lehrer A. Sauer aufmerksam gemacht. Dazu seine Rektoratsrede: Literaturgeschichte und Volkskunde, gehalten am 18. Nov. 1907. Prag 1907.

2) Freier. Werke IV, 682.

3) III, 105.

4) a. a. O. S. 356. — Ein ähnliches bei Ziska und Schottky, Österreichische Volkslieder. Pesth 1819. S. 105.

5) 1836. Werke I, 475.

6) Diese Theorie, daß die mehrstrophigen Lieder aus einzelnen Vierzeilern zusammengeschlossen wurden, vertritt Meyer. S. 375. Die Erklärung der Einzelstrophen aus der Auflösung ganzer Lieder ist wohl abzuweisen.

Eichendorff gewirkt. *Dearndal, wia moanst, willst mi' liabn oda net? Sag' ma's africhti' bald, lang wart'n kann i' net! — Juchherassa! Wannst willst, will i' aa'; Und wannst willst, so sag ja, desstweg'n bin i' da.*[1]) Drei, vier, sechs Strophen finden sich häufig. Das Wunderhorn bringt eine reiche Sammlung 'Tanzreime' III, 100—108; III, 258. 274. 278. 280. 282. Daneben eine Reihe Lieder, die aus solchen Vierzeilern bestehen. I, 130; III, 18. 20. 'Bairisches Alpenlied' I, 249. 'Der bairische Hiesel' II, 136 f.

Bereits im 'Ariel'[2]) suchte Arnim diese Art des Volksliedes literaturfähig zu machen. Das Lied der Ida besteht aus einzelnen solchen Vierzeilern. Ausgezeichnet ist das Brentano geglückt; sein Gedicht 1813: 'Tiroler Wetter und Barometter bei'm Aufstande gegen die Franzosen'[3]) ist mit starker Anlehnung an das Schnadahüpfel gedichtet; nicht einmal der Dialekt ist ganz getilgt. Die Form hatte also schon in der jüngern Romantik eine literarische Tradition, wie auch Goethe in diesem Zusammenhange steht.[4])

In diese Entwicklung rückt Eichendorff unzweifelhaft ein. 'Der Soldat 1.' R. 46. Das Wiederaufnehmen und Weiterspinnen des Gedankens einer Verszeile ist ganz in der Art des Schnadahüpfels.) In den gleichen Zusammenhang gehört 'Der Bote' R. 205: *Am Himmelsgrund schießen So lustig die Stern', Dein Schatz läßt dich grüßen Aus weiter, weiter Fern'* oder: *Überm Lande die Sterne Machen die Runde bei Nacht; Mein Schatz ist in der Ferne, liegt am Feuer auf der Wacht.*[6])

[1]) Fritz Gundlach, Tausend Schnadahüpfeln Leipzig o. J. Universal-Bibliothek 3101—2. S. 37 und Blümml, Das Kärntner Schnaderhüpfel. Beiträge 31, S. 39.

[2]) Ariel a. a. O. S. 28.

[3]) Gesammelte Schriften hsg. von Christian Brentano Frankfurt a. M. 1852. II, 23 ff.

[4]) Biedermann, Goetheforsch. N. F. Leipzig 1886. S. 348 f.

[5]) Ein Beispiel bei Grasberger. S. 37.

[6]) Meisner. S. 17.

Und Augen verstohlen, Wenn alles im Schlaf, Da kommt er mich holen, S' ist ein vornehmer Graf.[1]) 'Memento mori': *Schnapp' Austern, Dukaten, Mußt dennoch sterben! Dann tafeln die Maden Und lachen die Erben.*[2]) Stofflich, sprachlich und rhythmisch ist freilich alles stilisiert und in den Bereich der Kunstdichtung gerückt.

Was diesen Zusammenhang unzweifelhaft deutlich macht, ist die Form, vor allem der Rhythmus. Es ist der Rhythmus des Tanzes, Walzer oder Hopser, darum die Überschrift im Wunderhorn. *Denn a' Schnadahüpfei Is a' tanze' der G'sang.*[3]) Besondere Beweiskraft für diese Verhältnisse kommt dem Tanzliede zu, das sich im 'Incognito' findet:

Reigen: Wir dampfen Im Stampfen, Und, nimm es nicht krumm, Dein Bengel, Mein Engel, Der schwenkt dich herum.

Alle Schnadahüpfel sind auf dem rhythmischen Prinzip der Zweiheit aufgebaut.[4]) Die verschiednen Grundtypen, die wiederholt aufgestellt wurden, haben doch ein Gemeinsames, je nach dem sie den Rhythmus des Walzers oder Hopsers zum Ausdruck bringen: Die beiden Haupttonsilben stehn entweder nahe bei einander in der Mitte und gegen Schluß:

A' Schnádahüpfei
Hat a'n schnéidinga Gáng,
Und steigt z' höchst in's Gebirg,
Werd nit schwíndli' und báng.[5])

oder sie stehn scharf markiert am Eingang und Schluß, dazwischen eine unbestimmte Reihe von tonlosen oder schwach betonten Silben:

[1]) Werke II, 577.

[2]) Werke I, 578. Eine Reihe anderer Werke III, 44; vielleicht auch III, 162. Ferner im 'Incognito' (Weichberger, Oppeln 1901): S. 44, 47, 56.

[3]) Gundlach. S. 26.

[4]) Ausnahmen selten; Grasberger. S. 28 und Blümml S. 2 f. und 5; von 125 Schnaderhüpfeln 116 Fälle.

[5]) Gundlach. S. 27.

Kleine Kúgele muß ma' gießa,
Wenn ma' Vógele schießa will;
De Schwiegermuoter muß ma' liéba
Wènn ma' d' Tóchter héura will.[1])

Freilich spielen beide Typen oft durch einander, der Grundcharakter ist aber fast immer hüpfend oder wiegend, Tanzrhythmus, gebaut auf zwei Hochtonsilben. Dieser Rhythmus hat sich Eichendorff tief eingeprägt, und klingt in seinen Liedern immer wieder. So sind viele 'zweihebig' zu lesen, nicht drei- oder vierhebig. Diese Verhältnisse sind in 'Soldat' deutlich; er stellt die zweite Art dar, mit einer Kombination der ersten im Verseingang.

Trägt im Fínstern zu 'nem Schlóßlein ¦ Mich rásch noch genúg.

Das Ganze ist nìcht 'trochäisch', auf dem Prinzip der Vierzahl aufgebaut. Drei unbetonte Silben zwischen den beiden Haupttonsilben finden sich ja auch in Goethes 'Erlkönig': *Ich líebe dich, mich reízt deine schöne Gestalt.* So auch 'Der Bote' R. 205. Das ist auch der Rhythmus von 'Erwartung' 1808, P. 25. Das Gedicht steht durchaus — schon 1808 — unter diesem Einflusse. Es beruht nicht auf dem Prinzip der Dreiheit sondern der Zweiheit, wie die letzten zwei Strophen erweisen, wenngleich die Verhältnisse in diesem frühesten Beispiele nicht so durchsichtig sind.

Sónne nicht stéigen mag,
Síeht so verschláfen drein,
Wúnschet den gánzen Tàg'
Daß wieder Nácht möcht sein.

Die Stellung der zweiten Haupttonsilbe bleibt im letzten Vers zweifelhaft. Das Gedicht ist das erste Beispiel, wo die Technik des volkstümlichen Verses gewirkt hat. Nicht so sehr dem Inhalte nach, sondern eben, was den

[1]) Gundlach. S. 102.

Rhythmus, die Verstechnik angeht, gehören streng hieher: 'Nachtgruß 3.' R. 61. 'An die Waldvögel' R. 116. 'Jagdlied' P. 63. 'Leid und Lust' P. 86. 'Auferstehung' R. 257. 'Glück' R. 230. 'Der Soldat' R. 277. 'Die Nachtigallen' R. 255. 'Verschwiegene Liebe' R. 225. 'Die Zeit geht schnell' R. 227.

Eichendorffs Verstechnik ist also von den Grundsätzen des Volksliedes bestimmt. Er baut seine Verse nach natürlichen rhythmischen Gesetzen; bloße Assonanz genügt ihm oft statt des Reimes. Denn die Melodie des Wortes tritt seit seiner Abkehr von der ältern Romantik stark hinter den rhythmischen Kunstmitteln zurück. Keiter glaubt hier klein beigeben zu müssen: . . *obwohl der Dichter die von der Poetik aufgestellten Gesetze des Rhythmus und des Reimes in willkürlichster Weise unbeachtet läßt. Häufig genug findet man fehlende oder überzählige Versfüße und sehr gewagte Reimversuche . . . Es liegt uns fern, ein solches Verfahren, das schließlich, wenn allgemein angewendet zur Anarchie führen müßte, zu rechtfertigen.*[1]) Wer mit einem krummen Maßstabe mißt, dem erscheint eben die gerade Linie krumm. Mit Opitzens Buch von der deutschen Poeterey in der Hand kann man freilich dem Volksliede und allen, die von ihm ausgegangen sind, nicht beikommen. Die jüngere Romantik war sich dessen wohl bewußt. Arnim sprach sich 1808 dahin aus, der Rhythmus hänge mit dem Dialekte zusammen im Süden wie im Norden,[2]) nachdem er bereits in seinem herrlichen Aufsatze 'Von Volksliedern' 1805 die klare

---

[1]) Ricarda Huch sogar spricht Eichendorff in einem Feuilleton, das von seiner reichen Produktion nicht viel mehr gelten läßt, als eine Handvoll Lieder, entwickelten Sinn für Rhythmik ab, und das einem Lyriker, der so oft und von unsern besten Komponisten vertont wurde, der so oft gesungen wird. Feuilleton der Frankfurter Zeitung Nr. 328. 26. Nov. 1907. R. M. Meyer nennt dagegen seine Lieder 'wundervoll melodisch'.

[2]) R. Steig. S. 237.

Erkenntnis niedergeschrieben hatte: *Viele der Singweisen deuten auf einen untergegangenen Tanz.*[1]) Ein Einfluß des deutschen Vierzeilers ist also in vielen einzelnen Fällen sicher.[2]) Rhythmisch hat er den bedeutsamsten Anteil an Eichendorffs ganzer Verstechnik.

Die Frage, ob Eichendorff seine Kenntnis aus dem Wunderhorn schöpfte oder aus unmittelbarer Quelle, läßt sich nicht entscheiden. Das Wunderhorn verweist III, 108 auf eine Sammlung: *In dem schätzbaren Tiroler Sammler, Innsbruck 1807. II. B. finden sich von S. 57 bis 98 allerlei Tiroler Tanzreime abgedruckt.* Wilhelm von Eichendorff, der sich in Tirol so einlebte und ein Musikfreund und ausgezeichneter Guitarrenspieler war, käme auch als Vermittler in Betracht. In unmittelbare Berührung kann Jos. v. Eichendorff mit diesen Vierzeiligen auch während seines Wiener Aufenthaltes gekommen sein. In Preußisch-Schlesien selbst war das Schnadahüpfel nie einheimisch;[3]) nur spärlich lassen sich eingeführte Produkte nachweisen, wohl aber in Österreichisch-Schlesien. Im Jahre 1819 nun erschienen die 'österreichischen Volkslieder mit ihren Singweisen' von Ziska und Schottky, die auf Heine so außerordentlich einwirkten. Die Sammlung enthält fast nur Schnadahüpfel. Obwohl sich keine direkten Anlehnungen nachweisen lassen, so hat sie doch Eichendorff zweifellos von neuem diese süddeutsche Eigenart vermittelt, zumal da erst nach 1819 die Spuren des Schnadahüpfels in Eichendorffs Dichtung stärker hervortreten. Das wären also zwei literarische Quellen. Eichendorff und Heine haben sich hier von der gleichen Grundlage verschiedene Anregungen geholt.[4])

---

[1]) E. Grisebach, Wunderborn. Jubelausgabe S. 311.

[2]) Ähnlich bei Chamisso. Anzeiger für deutsches Altertum 31, 140.

[3]) Gustav Meyer. S. 360.

[4]) vgl. Kap. V.

So tief also das Volkslied in Eichendorffs Entwicklung eingriff, es fehlt doch nicht an starken Verschiedenheiten. Im Einzelnen hat es durch seine ganze Lyrik geklungen. Technisch war der Einfluß nur bedingt, an seiner spätern Kunst hat es nur beschränkten Anteil. Durchgreifend und völlig umgestaltend wirkte es auf seinen Vers. Der bedeutsamste Zug in Eichendorffs Lyrik, feststehende, formelhafte Gefühlswerte, beruht mehr auf Anlage als auf unmittelbarem Einfluß. Musik und Tanz sind die Quellen, aus denen die tiefsten Wirkungen seines Verses flossen. Die Formel für sein Verhältnis zum Volksliede ist also keine einfache.

Das war die eine Wirkung der jüngern Romantik, die fruchtbarste, denn sie fiel auf verwandten Boden und zog ihn noch 1808 in ihren Lichtkreis. Sollte es für diesen auffallenden Wandel keinen äußern Anlaß geben? Der erste Band des Wunderhorns war ja schon 1805 erschienen. Warum äußerte sich dieser Einfluß nicht sofort? Denn das Lied 'Es waren zwei junge Grafen' 1807, in dem Walzel und Kosch diesen Einfluß finden, ist als Ganzes nichts weniger als volkstümlich. Tatsächlich las Eichendorff den ersten Band des Wunderhorns erst im Dezember 1807.[1]) Der zweite und dritte Band erschienen 1808. Das wäre ein Anlaß. Sein Interesse konnte mit dieser neuen Publikation geweckt worden sein. Am 1. April 1808 erschien aber auch die erste Nummer der 'Zeitung für Einsiedler'. Sie konnte ihm in einer Kleinstadt wie Heidelberg, selbst wenn er gar keine Beziehungen zur jüngern Romantik hatte, nicht entgehen, schon des Spektakels wegen, das die Gruppe um Voss sofort schlug. Und dann seine persönlichen Beziehungen zu Görres — ob sie freundschaftlich waren, ist uns hier gleichgültig. Er verehrte den Lehrer

[1]) Nach einer losen undatierten Beilage zum Tagebuche. Kosch, Anmerkungen S. 360.

begeistert. Wie konnte da dem Schüler ein Unternehmen entgehn, an dem der Meister so hervorragend beteiligt war! Und dann verließen die Brüder am 4. April die Stadt und gingen nach Paris, wo sie für Görres Handschriften vergleichen sollten. Krüger bezweifelt, daß sie für Görres tätig waren. Freilich für sein Buch nicht mehr, das war schon 1807 erschienen, aber für die Nachträge, die er vom 26. April an in der Einsiedlerzeitung veröffentlichte.[1]) Am 4. Mai waren die Brüder wieder in Heidelberg. Die neuen Eindrücke der Reise, das Erscheinen der Zeitung und einige Monate später das des zweiten und dritten Bandes vom Wunderhorn, all das kann den äußern Anlaß gegeben haben zu jenem bedeutungsvollen Wandel in Eichendorffs Entwicklung.

Dieser Wandel von der ältern Romantik, vor allem von Tieck, zur jüngern Romantik war insofern ein natürlicher, leichter, als nicht Novalis sondern Tieck das Bindeglied zwischen beiden Richtungen war. Brentano sowohl als Arnim lehnten sich in ihren Jugendprodukten fast nur an Tieck an. Er gab auch seinen Namen her für die Einsiedlerzeitung. Novalis spielt im Briefwechsel der beiden Unzertrennlichen keine glänzende Rolle. Arnim an Brentano 1802:[2]) *Dagegen gestehe ich dir, daß ich Novalis' Heinrich von Ofterdingen nach seinem ganzen Wesen recht mittelmäßig, ja elend finde, wenn gleich manches Einzelne schön ist. Ist wohl eine Novelle darin, die so schön wäre wie die Dutzende im Lowell?* Brentano an Arnim:[3]) *Über den Ofterdingen denke ich wie du, alle Figuren sind drin mit Fischschwänzen, alles Fleisch ist Lachs drin, ich empfinde einen seltsamen physischen Ekel es zu lesen. Der zweite Band von Novalis ist ein erschrecklich Buch.* Dagegen

[1]) Übrigens hat R. Steig in seiner Rezension des Buches von Krüger diesen Anteil Eichendorffs nachgewiesen. Deutsche Literaturzeitung a. a. O.

[2]) R. Steig. S. 41.

[3]) Ebenda 51.

meinte Arnim, nur Brentano sei es im Gegensatze zu Novalis gelungen im Godwi einen werdenden Dichter darzustellen. Den 'Oktavianus' freilich lehnten sie ab.[1]) Doch schrieb Brentano an Arnim 1803:[2]) *Tieck ist mir als Mensch überhaupt mehr geworden.* Daneben erkannte er nun das Verhängnisvolle an Tiecks Kunst und wir können Eichendorffs Wandel in der Lyrik von Tieck zur jüngern Romantik nicht treffender begründen: *Als Dichler scheint cr mir einseitig und als Ideal eines strebenden Jünglings sehr unzulänglich.* Soviel ist sicher, daß der Weg aus Tiecks Zaubergarten in das Feldlager der Heidelberger Romantik notwendig und innerlich begründet war.

Die weitere Führung Eichendorffs übernahm nun Arnim, nicht Brentano. Sein Einfluß auf das Werden seiner Lyrik läßt sich deutlich erkennen und scharf formulieren. Arnims Empfindungsleben hängt nur in den frühesten Produkten, meist nur im 'Ariel' und da nur bedingt, mit der Art Tiecks zusammen. Das Lichtempfinden ist das bedeutsamste Element seines Sinneslebens. Wir führen nur die auffallendsten Beispiele an. *Die Wälder umher blinkten in hellerem Grün* 'Hollin'[3]) 44. *Die Lüfte flimmern, Die Bäume schimmern* 'Ariel' 23. *Es schimmert die Ferne* 30. *lichtem Haupt ein lichter Kranz* 81. *abendlich glänzt die Sonne* 88. *Glänzet der Abend* 'Dolores' II, 204. *Der Morgen weht mit freiem Glanz* 'Ariel' 149. Die 'Gräfin Dolores' und die Gedichte in der Einsiedlerzeitung zeigen das klar ausgeprägt. Wo sich bei Arnim doch Qualitätenmischung findet — sie ist selten — da ist es wieder vor allem des Licht, nicht die Farbe, das solche Verbindungen eingeht. *Ob kühl des Wassers Glänzen* 'Ariel' 97. *Das Liedchen*

[1]) 116.

[2]) 96.

[3]) Hollins Liebeleben hsg. von J. Minor. Freiburg und Tübingen 1883.

wird . . . gelöscht im Pfeifenklang 154. *Und bin ich tot, so sing ich Licht* 174, bis zum *Gedankenglanz* Gedichte 184. Auch hier kann es nur auf ein Mehr oder Minder ankommen. Doch fehlt in der 'Dolores' das Farbenempfinden fast vollständig; der Sinn für das Licht beherrscht alles. Hier liegen zweifellos Beziehungen vor zwischen Eichendorff, seit er sich von Tieck frei machte, und Arnim. Stellen wir dazu die stark überwiegende rein subjektive Darstellung Eichendorffs bis 1813 und die Technik Arnims, die er sein Leben lang geübt, so ergibt sich als sicher, daß Arnim Eichendorffs Kunst seit Ende 1808 bis 1813 beherrschte. Der Grundzug von Arnims ganzer Technik ist das rein Subjektive. Das Gemeinsame ergibt sich deutlich aus zwei ähnlichen Gedichten von gleicher Stimmung.

Arnim 'Dolores' I, 55.
Gedichte 272.

Mir ist zu licht zum Schlafen,
Der Tag bricht in die Nacht,
Die Seele ruht im Hafen,
Ich bin so froh erwacht.

Ich hauchte meine Seele
Im ersten Kusse aus,
Was ist's, daß ich mich quäle,
Ob sie auch fand ein Haus!

Sie hat es wohl gefunden
Auf ihren Lippen schön,
O welche sel'ge Stunden,
Wie ist mir so geschehn.

Was soll ich nur noch sehen,
Ach alles ist in ihr,
Was fühlen, was erflehen,
Es ward ja alles mir!

Ich habe was zu sinnen,
Ich hab' was mich beglückt;
In allen meinen Sinnen
Bin ich von ihr entzückt.

Eichendorff: 'Liebeslust'. 1812.
P. 101.

Die Welt ruht still im Hafen.
Mein Liebchen, gute Nacht!
Wenn Wald und Berge schlafen,
Treu' Liebe einsam wacht.

Ich bin so wach und lustig,
Die Seele ist so licht,
Und eh' ich liebt', da wußt' ich
Von solcher Freude nicht.

Ich fühl' mich so befreiet
Von eitlem Trieb und Streit,
Nichts mehr das Herz zerstreu[e]t
In seiner Fröhlichkeit.

Mir ist, als müßt' ich singen
So recht aus tiefster Brust
Von wunderbaren Dingen
Was niemand sonst bewußt.

O könnt' ich alles sagen!
O wär' ich recht geschickt!
So muß ich still ertragen,
Was mich so hoch beglückt.

Die starken Parallelstellen mögen nicht belanglos sein, aber darauf kommt es uns nicht an. Das Gemeinsame der Technik ist so überraschend. Reine Zustandslyrik ohne ein bestimmtes Mittel der Veranschaulichung, rein subjektiv dargestellt. Der Rhythmus ist durchaus variierend. Starke Elemente der Reflexion, die den Gefühlsgehalt zergliedern. Das ist durchaus der Charakter von Arnims Lyrik und im Wesentlichen der Grundzug von Eichendorffs Kunst bis 1813. Gerade das hat Brentano früh als die stärkste Linie in Arnims Bilde, als den Schlüssel zu seinem Wesen und seiner Kunst erkannt. *Begreifst du deine Subjektivität? Du bist äußerst liebenswürdig, weil dein Wille nur Mutwille ist, dein Leben aber der Mut und der Wille Gottes. Du sprichst dich nie aus, das ganze Leben um dich spricht dich aus. Deine Verse sprechen sich nie aus, wer sollte sie nun aussprechen? Das ganze Leben um sie! Aber dazu müßten sie objektiver sein, sie sind aber keine unmittelbare Gedichte, sondern du dich unaussprechender bist ihr Mittel, und so muß man dich kennen, um sie zu lieben.*[1])

Aus unmittelbarer Anregung von Seiten Arnims scheint mir schon 1808 der Zyklus 'Der Dichter' P. 19 ff. hervorgegangen zu sein. Die Quelle wären 'Ariels Offenbarungen' Göttingen 1804, die Brentano als Lehrgedicht 'originell' fand. Hier entsprächen die Gedichte 'Die Dichter' S. 152 ff., meist Sonette. Daß Eichendorff dies seltsame Werk gekannt hat, darf kaum bezweifelt werden. Er war seit frühester Jugend außerordentlich belesen und konnte in Heidelberg, wo Arnim so stark hervortrat, darauf aufmerksam werden. Eine Parallelstelle ist wohl beweisend: Eichendorff, 'Maria von Tyrol' 1808, P. 48: *Blühn im Mondschein alte Zeiten.* Arnim, 'Ariel' 82: *Alte Zeiten blüh'n ihm neu.* Das Gemeinsame zwischen beiden Zyklen liegt einmal in den Ideen. Eichendorff 'Der Dichter I.' P. 19. Die

1) R Steig. S. 39.

Dichtung ein Strom, *und auf den Fluten ruhn die ew'gen Sterne*; Arnim 156. *Wahre und falsche Sänger* 'Ariel' 165 ist das Thema von Eichendorffs 'So eitel künstlich' P. 19. Der Dichter, ein Ritter und Befreier: 'Ariel' 152; Eichendorff 6. P. 21. Das Wunderland, die wahre Heimat ist drüben: 'Ariel' 164; Eichendorff 3. 4. Die gleichen Ideen sind im selben Zyklus hier wie dort ausgesprochen. Die Gleichheiten in der Technik verstärken noch die Argumente. Arnim knüpft in jedem Gedichte an ein Gemälde an, das er deutet, das als einheitliches Bild das Ganze beherrscht, den Gedankenwert einheitlich veranschaulicht. Bei Eichendorff 1. 3. 4. 6. walten ähnliche Grundsätze. Zwar liegen bei ihm keine Gemälde zu Grund, aber auch er veranschaulicht durch ein einheitliches Bild, das plastisch erfaßt ist und mit der Lebhaftigkeit eines Gemäldes wirkt. Jedenfalls sind die beiden Zyklen wert neben einander gestellt zu werden.

Der zweite Teil von Eichendorffs 'Reitersmann' Str. 10 ff. P. 114 und 'Hochzeitsnacht' P. 127 erinnern an die Ballade 'Die Rose' im Ariel 96 ff., wo vielleicht schon die Idee von Brentanos 'Romanzen vom Rosenkranz' — er begann 1804 daran zu arbeiten — hereingewirkt hat. *Schon seh ich Streifen So rot im Morgen stehn* P. 129. Diese Art, das Naturbild zu sehen, ist durchaus Arnim eigen, so in der zitierten Ballade gleich zweimal: *Gefangen sind die Augen von rot gelbgrünen Streifen* 103. *Der Strom erglänzt in Streifen* 98. *lichte Streifen von dem Himmel* 'Dolores' I, 375. Sogar: *Zwei Kerzen, doch erst nur die eine, Streifig sie leuchtete durch* Gedichte 189.

Arnims 'Gräfin Dolores' erschien 1809, sein erstes reifes Werk; es war für Eichendorff ein Erlebnis und für seinen ersten Roman von großer Bedeutung. Loeben schrieb um diese Zeit an Eichendorff:[2]) *Es freut*

[2]) W. Kosch, Aus dem Nachlaß S. 20.

mich, daß du an der Gräfin Dolores e n d l i c h *eine fremde Dichtung gefunden, der du wahre, unausgesetzte Aufmerksamkeit geschenkt.* Hier hat Eichendorff für die Technik gelernt, die Lieder ins Ganze einzubetten. Arnim dichtete seine Lieder aus der Situation des Romans heraus, sie sind mit jeder Faser mit ihm verwachsen und verlieren aus ihm herausgelöst die besten Elemente ihres Lebens, ja werden oft geradezu unverständlich. 'Dolores' II. 142. So auch Eichendorff. Der Roman gibt oft gewissermaßen das Erlebnis als Kommentar. Nur in der Umgebung des Romans ist Eichendorffs köstliche Goetheparodie zu verstehen: 'Ach, von dem weichen Pfühle' 1809, P. 65. Die 'Dolores' brachte aber auch die erste wertvolle Auswahl aus Arnims Lyrik und wurde so die Grundlage für Eichendorffs Kunst bis 1813. Ganz deutlich auf Arnims 'Die arme Schönheit' 'Dolores' II, 47 weist Eichendorffs 'Der armen Schönheit Lebenslauf' 1812, P. 125, freilich nicht im Einzelnen, sondern in der Idee und Gesamtauffassung. Dazu gehört Arnims Lied 'Dolores' II, 115 *Mich reut die Schmink', der falsche Fleiß.*[1]) Die drittletzte Strophe bei Eichendorff, die wir nur handschriftlich kennen, P. 127, hat eine ganze Geschichte. Eichendorff: *Zu lieben und geliebt zu werden, Ging ich bei schönem Wetter aus.* Arnim:[2]) *Liebend um geliebt zu werden Reis' ich um die grüne Erde.* Einsiedlerzeitung:[3]) *Lieben und geliebt zu werden Ist das Einzige auf Erden*, durch das ganze Gedicht variiert. Ebenso variiert Loeben:[4]) *Eins nur wünsch' ich auf der Erden: Lieben und geliebt zu werden.* Ähnlich Brentano.[5]) Arnims 'Wintergarten' wird am 20. Dezember 1811 im Tagebuche erwähnt.

---

[1]) Vgl. Wunderhorn I, 90 'Das fahrende Fräulein'.
[2]) Dolores I, 70.
[3]) Bei Pfaff. S, 19.
[4]) 'Minnewarts Frühlingsgruss'. Reisebüchlein. S. 156.
[5]) Märchen 1846. I, 146.

Nach 1813 liegen die Übereinstimmungen zwischen Arnim und Eichendorff nicht mehr im Ganzen der Technik sondern nur noch in Einzelheiten und im Stoff. Auch Arnim hat ein Gedicht 'Die Tamburinschlägerin' 'Dolores' II, 264. Eichendorff 'An eine Tänzerin' 1826, R. 212.

Arnim, Zeitung für Einsiedler 20.

Wie gefährlich sind die Zeiten,
Wenn die Bäume schlagen aus,
Nachtigall schlag drauf bei Zeiten;
Schießt Salat und macht sich kraus,
Kinder ihr müßt ihn bestehen,
Die im Grünen sich ergehen.

Eichendorff, 'Tusch' 1837, R. 154.

Fängt die Sonne an zu stechen,
Tapfer schießen Gras und Kräuter
Und die Bäume schlagen aus:
Muß des Feinds Gewalt zerbrechen,
Nimmt der Winter schnell Reißaus.

Die Übereinstimmung liegt in der einheitlichen Einfühlung in das Frühlingsleben, im beherrschenden Bilde: Kampf, das übrigens auch volkstümlich ist.

Arnim, 'Angelica und Cosmus'. Novellen 1853, S. 354.

'Was ist dein Liebst'? — Ich antwortete: 'Die Jungfer Geige, die hab ich den ganzen Tag im Arm'. — 'Wo wohnt dies Jungfer'? — 'Sie ist von Holz und Darmsaiten, und singt gut, wenn ich sie kneife und streiche'.

Eichendorff, 1824, R. 35.

Bist du manchmal auch verstimmt,
Drück dich zärtlich an mein Herze,..
Wie ein rechter Liebestor
Lehn' ich sanft an dich die Wange,
Und du singst mir fein ins Ohr . .
Süße, traute Violine!

Die Übereinstimmung liegt wieder in dem beherrschenden Bilde, das bei Eichendorff erst in der Schlußpointe aufleuchtet. Der Vollständigkeit halber vergleichen wir

noch Eichendorff 'Dryander' 1834, R. 48 und Arnim, Gedichte 76. Diese Beziehungen nach 1813 haben nun lange nicht den Wert für Eichendorffs Entwicklung, als der starke Einfluß, den Arnim auf die Technik des jungen Dichters nahm. Seit dieser Zeit trennen sich die Wege beider in der Form ihres Liedes so bedeutend; Eichendorff trat in eine ganz andere Gruppe lyrischen Empfindens und Darstellens ein, daß nichts mehr auf diese alten Beziehungen schließen läßt. Wie weit sie von einander abstanden, läßt sich an verwandten Gedichten überblicken. Arnim 'Weihnachten' Gedichte 99 und Eichendorff 'Weihnachten' 1837, R. 289. Arnim 'Ostern' Gedichte 104 und Eichendorff 'Erwachen' 1833, R. 289, in der Sammlung von 1837 gleichfalls 'Ostern'.

Unter den Lyrikern der Romantik war Brentano der Epiker. Nichts lag der tiefen lyrischen Begabung Eichendorffs ferner als epische Darstellungsmittel. Bei Brentano konnte er so für seine Technik nichts gewinnen; seine Veranlagung trieb ihn eher zu Arnim. So stark Brentano stofflich und auf Eichendorffs Epik schon in der frühesten Zeit wirkte, so verschwindend sind seine Spuren neben denen, die das Wunderhorn, Tieck, Arnim bis 1813 in seiner Lyrik zurückgelassen haben. Brentano war ein geborener Erzähler. Novellen Märchen, Balladen von ergreifender Wirkung, das war sein eigentliches Feld. So ursprünglich er für die Lyrik veranlagt war, die eigentliche lyrische Form hat er selten gefunden. Fast durchwegs setzt er reine Stimmungswerte in Handlung um. Das einzige deutliche Beispiel, wo ein Naturbild Darstellungsmittel ist — 'Sternlein an dem Himmel' I, 473 — ist in unzweifelhafter Anlehnung an Claudius gedichtet (Wunderhorn III, 127). Brentanos Vers betont vor allem das Melodische des Wortes, auch hier im Gegensatz zu Eichendorff. Die Beziehungen zwischen beiden sind rein stofflich und das nur in geringem Maße. Brentano ist

der Schöpfer der 'Lorelay'-Sage.[1]) Im 'Godwi' II, 392 singt Violette die wundersame Ballade, um die sich ein ganzer goldener Ring von Liedern geschlossen hat. Eichendorff steht mit zwei Balladen in diesem Zusammenhange, abgesehen von den Anklängen in seiner Lyrik, die immer wieder auf diesen Stoff weisen. So 1812: 'Lorelay (Waldgespräch)' P. 118. Lorelays Klage über die Untreue der Männer hier wie dort. Auch bei Eichendorff ist sie zu Roß und der Ritter muß im Walde verkommen. Zum Überfluß hat auch Loeben den Stoff behandelt. 'Der stille Grund' 1837 R. 318 geht wohl schon auf Heines Umformung des Stoffes zurück:[2]) *Eine Nixe auf dem Steine flocht dort ihr goldnes Haar.* Auch 'Die Saale' 1841, R. 323 gehört wenigstens teilweise hieher und greift des Schlußmotiv der Ballade Brentanos auf. Im Anschluß an dessen 'lustige Musikanten'[3]) ist Eichendorffs 'Hochzeitssänger' 1837, R. 217 gedichtet und 'Lustige Musikanten' 1841, R. 63, das einzige Gedicht, das mit Brentanos Geiste gesättigt ist. Der ans Groteske streifende tolle Humor, Handlung als Darstellungsmittel, die spukhafte Einfühlung, alles trägt Brentanos Stempel. Und dann das Stoffliche! *O Gockel, verfallen ist ja dein Haus, Es sieht die Eule zum Fenster heraus, Und aus allen Toren rauschet der Wald* — ist das nicht die wundersame Geschichte von 'Gockel, Hinkel und Gackeleia'? Der burleske Einzug der Musikanten in den Himmel erinnert an Brentanos

[1]) G. Leithäuser, Die Lorelei in Sage und Geschichte. Beilage der Hamburger Nachrichten Nr. 36. R. Hertz, Über den Namen Lorelei. Sitzungsberichte der kgl. bair. Akademie der Wissenschaften in München. phil. hist. Klasse 1886. S. 217 ff. Diese bestimmten Aussagen von Clemens und Emilie Brentano sind auch heftig bestritten worden; vgl. dazu M. R. Hewelcke, Die Loreleysage. Paderborn 1908 S. 37 ff.

[2]) Karl Hessel, Dichtungen von H. Heine, Bonn 1887, hält Loebens Gedicht aus dem Jahre 1821 für Heines unmittelbare Anregung. S. 326 zu Nr. 226.

[3]) Schriften II, 333.

'Geschichte und Ursprung des ersten Bärenhäuters'.[1]) Der Gegensatz zwischen Charakter und Kunstanschauung, der Eichendorff von Brentano trennte, wurde ihm deutlich bewußt, als er sich einen Stil geschaffen; das war um 1824. Da verspottet er in den 'poetischen Schneidern' 1824, R. 98 Brentanos Zerrissenheit und Stillosigkeit: *Hier ein uralt gülden Stück . . hier ein bunter welscher Flick . . Hie 'nen Fetzen Bärenhaut . . Drüber einen span'schen Kragen.* Wenn Eichendorffs Romanze 'Die Hochzeitsnacht' 1812, P. 127 zum Teil auf Arnims 'Ariel' wies, so führen von ihr auch Fäden zu Brentanos Ballade 'Auf dem Rhein',[2]) zuerst im 'Godwi'. In der Technik der Ballade überhaupt hat Eichendorff viel von Brentano. Das liegt aber außerhalb dieser Arbeit. Der Schluß von Brentanos 'Treulieb Treulieb ist verloren'[3]) scheint der Keim zu sein zu Eichendorffs 'Verlorene Liebe' 1834, R. 219. *Treulieb, Treulieb ist nicht allhie, Sie spukt dir im Gehirne, Treulieb ist Dichterphantasie — Und ich bin eine Dirne!*

Wir haben die Beziehungen zur jüngern Romantik als Ganzes gegeben und sind damit weit über das Heidelberger Jahr hinausgekommen. Für das Jahr 1808 ergaben sich Beziehungen zur Einsiedlerzeitung, zum Wunderhorn, zu Arnim. Brentanos Spuren lassen sich in der Lyrik für diese Zeit nicht nachweisen, obwohl er ihn aus seinen Schriften wohl gekannt haben wird;

---

[1]) Einsiedlerzeitung 15. Juni. S. 217. Brentano schöpfte aus Grimmelshausen: 'Der erste Bärenhäuter' 1670; Kurz, Deutsche Bibliothek Bd. 6. Teil 4. 301; Tittmann, Deutsche Dichter d. XVII. Jahrh. Bd. 10. Leipzig 1877. und die Grimmschen Märchen 8. Aufl. Göttingen 1864. Bd. 2, 81—86. 'Des Teufels rußiger Bruder' und 'Der Bärenhäuter'. Auch Arnim griff den Stoff auf: Isabella v. Ägypten. Novellen 1853. I. Bd. sowie Justinus Kerner.

[2]) Schriften II, 99.

[3]) Schriften II, 151.

sein Name wird bereits am 19. Mai 1807 im Tagebuche erwähnt: *Nachmittag besuchte ich H. Julius, der eine seltne uralte Bibliothek (Ulphilas, alte franz. Romane etc. zum Teil von Brentano) hat.* Es haben also schon 1808 außerordentlich starke geistige Beziehungen zur Heidelberger Romantik bestanden. Wieweit die Grenze nach rückwärts zu rücken ist, läßt sich schwer sagen. Jedenfalls fielen in den April und Mai die meisten äußern Gründe, die den Übergang Eichendorffs von der ältern zur jüngern Romantik angeregt haben können. Ein beherrschender Einfluß Loebens ist schon für 1808 ausgeschlossen. Arnim kam bereits im Jänner 1808 nach Heidelberg.[1]) Er hat Eichendorff persönlich gekannt. Pissin ist eine wichtige Briefstelle entgangen, die bei Steig leicht zu finden war. Brentano an Arnim Ende August 1813:[2]) *Einen der beiden von Eichendorff, die du aus Heidelberg und Berlin kennst, fand ich bei ihm* (bei A. Müller). Gemeint ist Wilhelm. Oder will Pissin auch diese Stelle entwerten, indem er Brentano einen Gedächtnisfehler zumutet? Ferner ist Pissin entgangen, daß Brentano erst am 29. April 1808 nach Heidelberg kam.[3]) So fallen alle Argumente, die er aus dem Verschweigen von Brentanos Namen im Tagebuche Eichendorffs zieht. Eichendorff konnte ihn damals nicht kennen; erst nach seiner Rückkehr aus Paris am 4. Mai ist die Bekanntschaft mit Brentano möglich. Für diese Zeit fehlt uns aber das Tagebuch. Der Beweis von Kosch gewinnt damit bedeutend an Wahrscheinlichkeit, wie es auch ziemlich sicher ist, daß Eichendorffs Wandel in diese Zeit fällt. Der zweite und dritte Band des

---

1) R. Steig. S. 226.

2) a. a. O. S. 321. Schon von Walzel zitiert. Euph. 7, 802 f.

3) R. Steig, Arnim und Brentano. S. 254. und die Brüder Grimm S. 10. Nach Loebens Tagebuche Pissin 160 müßte es spätestens der 28. April sein.

Wunderhorns erschien allerdings erst im September 1808.[1]) Aber schon am 15. August war alles bis auf die Kinderlieder fertig und Eichendorff kann sehr wohl Einblick in die Druckbogen gehabt haben. — Die letzte Heidelberger Zeit zeigt uns Eichendorff in geistigen und persönlichen Beziehungen zur jüngern Romantik.

Hatte die jüngere Romantik in Heidelberg in harten Kämpfen ihr poetisches Programm verfochten und in der 'Zeitung für Einsiedler' niedergelegt, so trat sie 1809–10 in Berlin für ihr politisches in die Schranken. Die glänzende Heerschar schloß sich um die 'Berliner Abendblätter' zusammen und ihre Seele — Kleist — war der geistige Mittelpunkt dieser politisch so wildbewegten Wochen. Eichendorff kam hier in innigere Beziehungen zu Arnim und zu Brentano, der ihn in die blendenden Tiefen seiner Romanzen blicken ließ. Ob Eichendorff auch Kleist kannte? Bei seinem Verkehr in der Tischgesellschaft wird ihm dieser wohl kaum entgangen sein. Einen Major von Kleist lernte er nach dem Tagebuche am 15. Dezember 1809 bei A. Müller kennen. Soviel ist aber sicher, daß ihn die Berliner Monate ungeheuer gefördert haben. Seine Lyrik stieß auf neue Quellen, nicht formeller Art, sondern was Stoff und Stimmung angeht. Er war in die aktive Romantik eingetreten und nun erfolgte die scharfe Absage an die rein literarische Romantik: 'An die Dichter'.[2]) Sein politischer Sinn wurde erst in Berlin geweckt. Hier liegt der Ausgangspunkt der reichen politischen Lyrik, die seit Ende 1809 sofort einsetzt. Kleist stand damals der Romantik näher denn je, wie jetzt A. Sauer überzeugend nachweist;[3]) er war kein 'einsamer Mensch'

---

1) R. Steig, Grimm. S. 15.

2) vgl. dazu einen Brief von Loeben. Juni 1809. Meisner. S. 61. f.

3) Kleists Todeslitanei. Prager Deutsche Studien. Heft 7. Prag 1907.

wie Kayka[1]) noch über R. Steig hinaus zu erweisen suchte. Kleists Geist spricht aus den Zeitgedichten Eichendorffs, die fast das ganze Jahr 1810 ausfüllen und so schließt er sich entfernt an die Freiheitslyrik an, mit der er sich nicht allzu stark berührt. Auch diese Lieder sind eine Wirkung der Romantik. Formell hat Kleist auf Eichendorffs Lyrik nicht gewirkt, ebenso wenig wie sein Verkehr mit Fr. Schlegel in Wien,[2]) und wenn Castelle in diesem Verkehre einen Schritt nach vorwärts sieht in seiner Entwicklung, so ist das entschieden übertrieben. Fr. Schlegel hatte dem Lyriker schon damals nichts mehr zu geben. Nicht minder spurlos ist Fouqués Lyrik an ihm vorüber gegangen. Ihre Art war auch zu verschieden. Der primitive Empfindungsgehalt bei diesem ist verschwindend. Nur eine kleine Anzahl seiner Lieder berührt sich mit der Art Eichendorffs. So etwa 'Schwermut' 1812[3]) oder 'Die Stelle am Fliederbaum'.[4]) Persönlich lernten sich beide erst 1813 kennen beim Durchmarsch durch Böhmen.

Ob einige Spuren auf Th. Körner zurückführen, den Eichendorff in Wien kennen lernte, mag wohl nicht ganz zu entscheiden sein. Zu dem Liede nämlich von 'Lützows wilder Jagd'[5]) *(Was glänzt dort vom Walde?)* scheinen auf den ersten Blick zwei Gedichte von Eichendorff zu gehören: 'Aufbruch' 1813 R. 153 *(.. horch! was hör' ich draußen klingen?)* und 'Soldatenlied' 1814 R. 155 *(Was zieht da für schreckliches Sausen?)*, besonders letzteres. Aber solche Liederanfänge

[1]) Kleist und die Romantik. Berlin 1906. Munckers Forschungen XXXI.

[2]) Ewald Reinhard, Aus J. v. Eichendorffs dichterischer Frühzeit. Der Wiener Aufenthalt 1810—1813. Münster 1907.

[3]) Fouqué, Gedichte. Stuttgart und Tübingen. 1816 ff. II, 89; II, 22.

[4]) W. Kosch, Aus dem Nachlaß 19.

[5]) Körners Werke hsg. v. H. Zimmer. Leipzig u. Wien I, 103 u. 379.

mit einleitendem Fragesatz sind bei Goethe und im Wunderhorn häufig und dann war Eichendorff selbst ein Lützowscher Jäger und lebte alle die Stimmungen durch, die Körner in seinen Liedern so machtvoll zum Ausdruck bringt. Körners Gedicht entstand am 24. April 1813 und Eichendorff diente vom 29. April bis zum Juni bei Lützows Infanterie, deren Kommandanten Körner bis Ende Mai zugeteilt war. Gedruckt wurde es erst am 19. November 1813 in den 'Deutschen Blättern' von Brockhaus. So muß freilich zugegeben werden, daß gegenüber dem 'Soldatenlied' wenigstens 'Lützows Jagd' das frühere war, und daß es Eichendorff wohl gekannt haben wird. Dennoch läßt sich 'Aufbruch' kaum auf Körner zurückführen, es entstand schon 1813 und hat mit dem andern Liede so viel gemeinsam, daß beide fast wie Variationen desselben Themas klingen. Sollte Eichendorff zweimal das gleiche Gedicht von Körner nachgeahmt haben?

Vielleicht ist 'Der Riese' 1809, P. 69, später 'Der Gefangene' das Gedicht, von dem Loeben spricht: *Man kann nichts Rührenderes sehen, als wie dem gefangenen Kaiser mit Frühlings Kommen das alte Verlangen wiederblüht und glüht.* Kosch weiß darüber nichts anzugeben. Dazu zwei Entwürfe[1]) Bl. I. b. ein Sonett und Lied: *Ein Gefangner saß im Turme, draußen Sturm in der Nacht. Er bildet sich Heldenbilder auf die Mauer.*

Das Jahr 1813 bildet die erste Grenzlinie in Eichendorffs Kunst. Was ihm die Romantik vermitteln konnte, hatte er aufgenommen. Leise kündigt sich aber schon eine neue Entwicklung an, die Kunstmittel zur Vollendung brachte, wie sie der eigentlichen Romantik fremd waren. Sein Roman 'Ahnung und Gegenwart', um diese Zeit vollendet, brachte die erste Auslese und Sammlung seiner Lyrik. Eine überraschende Stilgleichheit tritt darin zu Tage. Es sind nur jene Lieder auf-

[1]) Nach Uhlendorff.

genommen, die deutlich unter dem Einfluss der jüngern Romantik stehn. Vor allem Arnim, dann das Wunderhorn sind in dieser Sammlung als Muster anerkannt. Tieck und Novalis fehlen. Eichendorff bekennt damit, was er an seiner Entwicklung für wertvoll und was er für überwunden hielt. 'Assonanzen' und 'Ein Wunderland' [1]) sind ironisch gemeint und verspotten Loebens Manier. Nur 'Wir sind so tief betrübt' und 'Die wunderliche Prinzessin' [2]) stammen aus der Zeit des Tieckschen Einflusses. Die Sammlung ist das erste Urteil des Dichters über seine frühe Periode und eine Bestätigung des Entwicklungsganges, wie wir ihn dargestellt.

---

1) Werke II. 152. 153.
2) Werke II. 214. 155.

IV. Eichendorffs Blüte.

. . . Ein bißchen Wohllaut und Gesang
Und eine ganze Seele.

Ebner-Eschenbach.

Nach Jahren unstäten Wanderns kam Eichendorff in Königsberg seit 1824 und in Berlin seit 1831 zur Ruhe. Es sind die Bedingungen und die Voraussetzungen für sein reifes literarisches Schaffen. So wurde die Mittagshöhe seines Lebens zu einer Zeit der Reife und Vollendung.[1]) Nicht bloß in der Lyrik. 'Der Taugenichts' 1826 und 'Schloß Dürande' 1837 bezeichnen zeitlich und innerlich die Grenzen dieser Höhe in seiner Entwicklung. Was dazwischen liegt, bildet die festen Linien in seinem Charakterbilde. Zwei Sammlungen — Anklang und voller Akkord — bilden die äußern Grenzen: Der Anhang zum Taugenichts 1826 und die erste Gedichtausgabe 1837. Erst in dieser Zeit wuchs seine Lyrik aus der bunten Stilfülle bis 1813 und nach einer Periode der Erschöpfung bis 1824 zu einheitlicher Kunst und Vollendung heran. Die Strömungen der Jugend schwächten sich ab und die Natursymbolik, so früh schon vorgedeutet, wurde das Lebenselement seines lyrischen

[1]) Man suchte den Höhepunkt in Eichendorffs Entwicklung bereits um 1813, was eine chronologische Betrachtung seiner Lyrik auf den ersten Blick widerlegt. So E. Höber, Eichendorffs Jugenddichtungen. Berlin 1894 S. 22; E. Reinhard, a. a. O. S. 48. 49. und R. Steig in seiner Rezension des Buches von Krüger.

Schaffens. Technisch trat damit die Romantik überhaupt zurück. Natursymbolik in der Art Heines oder Uhlands war in der Lyrik nie ihre Art. Innerlich hängt diese Technik mit der Romantik nur insofern zusammen, als Novalis sie in der Theorie bereits durchdacht hatte, ohne sie praktisch üben zu können. Vorgeschichte und Bedingungen liegen bei den Schwaben.

Eichendorffs Beziehungen zu ihnen waren alt. Das erstemal traten sie ihm in der Einsiedlerzeitung entgegen. Loeben vermittelte dann Eichendorffs Bekanntschaft mit Kerner und so gingen seine Lieder 1813 in ihrer Gesellschaft im 'Deutschen Dichterwald' aus. Auf sie ist in der Hauptsache Eichendorffs neue Kunst zurückzuführen. Die Keime, die im Volksliede lagen, haben wir bereits entwickelt. Bewußt und in weitestem Umfange haben erst die Schwaben Natursymbolik geübt. Das sind nun Einflüsse, die in gewisser Unabhängigkeit von der Romantik stehen. Der Zusammenhang der Schwaben mit ihr ist eigentlich sehr problematisch. Es sagt doch blutwenig, wenn man das Romantische bloß in 'unbestimmter Sehnsucht' findet. Was wäre da nicht alles Romantisch! Das Programm der Romantik war ein universelles und eben das macht sie erst aus. Görres, Arnim — Brentano allerdings weniger — Eichendorff, Adam Müller waren Romantiker in Kunst und Politik, in Wissenschaft und Lebensführung. Eine rein literarische Romantik ist eben keine. Nur diese vertraten die Schwaben, und leisteten auch hier nur bedingte Heeresfolge. Uhland — Kerner noch eher — war seinem innersten Wesen nach kein Romantiker; das hob Eichendorff später in scharfer Begründung hervor. Ja gerade Uhlands Aufsatz 'Über das Romantische' im 'Sonntagsblatt' [1]) beweist, daß ihm damals die Romantik ihrem ganzen Wesen nach unbe-

[1]) bei Karl Mayer, Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Stuttgart 1867.

kanntes Land war. Was er für Romantik hielt, war sie gar nicht.[1]) Vgl. über den Aufsatz Gotthold Schmidt,[2]) der das klar erkennt.

Zunächst geben wir Uhlands Theorie und weisen dann an seiner Lyrik, an den Dichtungen Kerners und Karl Mayers den innern Zusammenhang mit Eichendorffs Kunst nach. Schmidt hat die Stellen bereits benützt. Grundlegend für Uhlands künstlerisches Bekenntnis ist eine Briefstelle:[3]) *Die wahre Phantasie zeigt sich in einem reichen Leben des Ganzen, da tritt jeder Gedanke, jedes Gefühl in regsamer Gestalt, in üppiger Bewegung der Glieder auf, das Ideelle belebt sich im Reellen, das Universelle im Individuellen.* Und im Stilistikum[4]) erklärte er Naturbild, Gestalt, Charakter, Handlung als die Darstellungsmittel der Lyrik, ohne die es nur hohlen Wortlaut gäbe, es sei denn, daß die Fülle und Klarheit der Idee das Ganze noch rette. Sein ausführlichstes Bekenntnis gab er am 3. März 1831 in seinem Kolleg:[5]) *Die Auffassung der Natur in der lyrischen Poesie ist meist gedoppelter Art. Entweder überläßt der Dichter die Natur ihrem eigenen Leben und gibt nur die Eindrücke wieder, welche dieses in ihm zurück gelassen hat.* ('Impression'; wir denken an Tieck).. *Oder der Dichter gebraucht das Naturbild bloß als Symbol seiner Ideen und Empfindungen. Hier wird es darauf ankommen, daß er nicht dem Naturleben seine Willkür aufdrücke und damit von der Naturwahrheit abweiche,* (wir nannten es Verknüpfung in der Reflexion) *sodann daß nicht das Naturbild der Idee nur gleichnisweise gegenübergestellt sei* (Verknüpfung in der Phantasie), *sondern die Stimmung der Dichterseele in der Natur, mit der*

---

1) Hans Haag, L. Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes. Stuttgart und Berlin 1907. S. 28.

2) Uhlands Poetik. Frankfurt a. M. 1906.

3) Schmidt, S. 10.

4) Holland a. a. O. 25.

5) a. a. O. 41 f.

sie in Beziehung tritt, einen tiefern Anklang finde. Jede dieser beiden Auffassungsweisen öffnet sich sonach von gewisser Seite gegen die andere hin und damit wird sich eine dritte und zwar die am meisten dichterische Art der Behandlung ergeben, in welcher das Leben des Dichters und das der Natur sich unausscheidbar verschmelzen, die Naturerscheinung vergeistigt und die Idee natürlich belebt wird. (Verknüpfung im Gemüte.) Das ist so scharf formuliert, daß es keiner weitern Erörterung bedarf. In diesem Sinne ist das Naturbild Darstellungsmittel, Technik, nicht Stoff. Freilich fällt diese Äußerung sehr spät; aber uns interessiert an ihr eben nur die theoretische Formulierung, da Uhland diese Grundsätze praktisch schon früh geübt hat. Eichendorff und Uhland sind Geistesverwandte und Glieder einer fruchtbaren Entwicklung innerhalb der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhange, daß Uhland die Entstehung des germanischen Mythus auf intensive Einfühlung zurückführt.[1]) Er war in seiner Anschauung konsequent. Wie viele Parallelen sich abgesehen von all dem in der Entwicklung und den Anschauungen beider finden, ist wirklich überraschend. Auch der junge Uhland wurzelt so ziemlich in der ältern Romantik[2]) und kommt über das Wunderhorn hinüber in die Wegrichtung der jüngern Romantik und die Höhe, die seine Kunst erstieg, ragt in die gleiche Atmosphäre, wie Eichendorffs reifstes Können. Annähernd um die gleiche Zeit folgte auch bei Uhland nach einer Zeit der Ermüdung ein kurzer Nachfrühling, der freilich bei Eichendorff zu einem langen Sommer und einem früchtereichen Herbst ausreifte.

---

[1]) Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Stuttgart 1868. VII, 352.

[2]) Harry Maync, Uhlands Jugenddichtung. Berliner Dissertation 1899. S. 45 ff. Auch der junge Uhland nannte sich wie Eichendorff 'Florens'.

Soviel über Uhlands Theorie. Er vertrat sie praktisch in seiner Lyrik und das findet Eichendorffs begeistertes Lob in seiner Literaturgeschichte. Uhland konnte seine Dichtungen früh der Nation als Gesamtbild darbieten, ein unschätzbarer Vorzug, den er vor Eichendorff voraus hatte, dessen beste Produkte, dessen reichste Lyrik ja erst in die reifen Mannesjahre fielen. Wir haben nun an Uhlands Lyrik diese Technik zu zeigen und ihren Zusammenhang mit Eichendorff darzutun. Schmidt hat diese Konsequenzen nicht gezogen. Eines von Uhlands besten Gedichten ist:

Auf den Tod eines Landgeistlichen.[1])

Bleibt abgeschiednen Geistern die Gewalt,
Zu kehren nach dem ird'schen Aufenthalt,
So kehrest du nicht in der Mondennacht,
Wann nur die Sehnsucht und die Schwermut wacht.
Nein! wann ein Sommermorgen niedersteigt,
Wo sich im weiten Blau kein Wölkchen zeigt,
Wo hoch und golden sich die Ernte hebt,
Mit roten, blauen Blumen hell durchwebt,
Dann wandelst du, wie einst, durch das Gefild
Und grüßest jeden Schnitter freundlich mild.

Zunächst, was will Uhland darstellen? Er spricht von einem Toten — sein Bild, sein Wirken. Der Pfarrer bei seinen Schnittern, ein Zug aus seinem Leben. Aber es soll mehr sein. Sein Leben war nicht tatenlose Sehnsucht und Schwermut; sein Leben war fröhliche heitre Arbeit, war mühevolle Liebe. Das will Uhland darstellen. Er gießt alles in ein Naturbild. Ein schwüler Erntetag auf freiem Felde, durch das die fröhliche Lust der Arbeit weht. Das war das Leben des Pfarrers. Kein Vergleich, unmittelbare Anschaulichkeit, Natursymbolik, Eichendorffs Technik auf der Höhe seines Schaffens! Daraus ergibt sich, wie viel Kunst dazu gehört, das

[1]) Uhlands Gedichte hsg. von E. Schmidt und J. Hartmann. 2 Bde. Stuttgart 1898. I, 93.

Naturbild als Darstellungsmittel zu handhaben. Das Naturbild ist fähig alles zu zeichnen, jede Schwingung, jeden Atemzug. Wer da bloß von 'Naturstimmung' spricht, fährt scharf am Wesen dieser Technik vorbei. Uhland und Eichendorff wollen in erster Linie gar keine Naturstimmung geben, die Situation ist ihnen Mittel, nicht Zweck. Ein anderes, das unvergleichliche 'Der König auf dem Turme'[1]) mit seinem prachtvollen Rhythmus. Sehnsucht nach wohlverdienter Ruhe, das ist die Stimmung. Der alte König hat sie verdient, symbolisch dargestellt durch die Situation, die hier Landschaft, Panorama ist: *Die dunklen Täler.. Die Lüfte wehn keinen Laut der Klage mir zu.* Und dann das Symbol der Ruhe, der sternbesäete Himmel. Am Schluß bricht die tiefere Unterströmung hervor. Das Atmende, kaum Hörbare ist anschaulich aufgefangen. Das ist ganz die Kunst des reifen Eichendorff. An Uhlands 'Nachtreise'[2]) läßt sich bis ins Kleinste zeigen, wie innerlich die Kunst beider übereinstimmt. Das entsprechende Gedicht Eichendorffs ist 'Vorbei' 1839, R. 184. Die Übereinstimmung der Technik geht bis in die peinlich genaue Zweiteilung jeder Strophe. Dreimal wird der Konflikt angeschlagen, dargestellt durch den Kontrast in der Situation wie bei Eichendorff; kein subjektiver Klang. Am Schluß Lösung des Konfliktes hier wie dort; also durchaus Rhythmus der Entwicklung. Die Lösung ist freilich bei Uhland nur angedeutet, während sie bei Eichendorff deutlich ist. Das sind Gleichheiten in der Technik, die nicht Zufall sein können. Die Stimmung freilich ist ganz verschieden. Oder 'Schäfers Sonntagslied',[3]) dem sich übrigens nach Stoff, Technik und Stimmung eines von Eichendorff an die Seite stellen läßt. 'Sonntag' 1836,

[1]) I, 6.
[2]) Gedichte I, 48.
[3]) I, 160.

R. 287 und 'Sonntagsfeier' 1837, R. 274, besonders letzteres. Hier wie dort das leise Verhauchen. Die Landschaft ist durchaus Darstellungsmittel. Das gleiche gilt von 'Nähe',[1]) das Werner so prächtig analysiert. 'Morgenlied'[2]) ist stimmungsverwandt mit Eichendorffs 'Morgenlied' 1837, R. 273. Landschaft und Panorama ist nur angedeutet. Und so sind die meisten Lieder Uhlands. Er betont, allerdings nicht so oft wie Eichendorff, Landschaft und Panorama: Nur beherrscht die Situation bei Uhland und Kerner nicht so oft ihrem Umfange nach das Ganze. Seine Einfühlung und Naturbeseelung ist ebenso tief, wenn auch nicht in diesem Umfange in Verwendung. Bei Uhland herrscht fast durchwegs der Rhythmus der Entwicklung und Entfaltung. Es verdienen neben einander gestellt zu werden:

Uhland, 'Lied eines Armen'.[3])	Eichendorff, 'Lied des Armen' 1843, R. 43.
Noch steigt in jedem Dörflein ja Dein heilig Haus empor; Die Orgel und der Chorgesang Ertönet jedem Ohr...	Und im mitternächt'gen Sturme, Der am Himmel brausend zieht, Singt das Glockenspiel vom Turme Über mir ein frommes Lied.
Einst öffnet jedem Guten sich Dein hoher Freudensaal, Dann komm' auch ich im Feierkleid Und setze mich an's Mahl.	An dem Kirchhof die Kapelle Ladet mich zur müden Ruh, Und ich leg' mich auf die Schwelle, Und die Nacht, sie deckt mich zu.

Stärkere stoffliche Beziehungen erweist folgende Gegenüberstellung:

---

[1]) I, 23.
[2]) I, 47.
[3]) I, 8.

und könnte entfernt mit Eichendorffs 'Andenken' 1811, P. 93 verglichen werden. Besonders Kerners Lyrik aus den Jahren 1810—1813 weist die meisten Berührungspunkte mit Eichendorff auf. Sie haben wohl damals ihre Lyrik gut gekannt, denn ihre Gedichte gingen regelmäßig zusammen in die Öffentlichkeit. Es kann sich aber trotz alledem bei Kerner nur um ergänzende Linien handeln. Der Führer der ganzen Gruppe war Uhland, der eigentliche Schöpfer der ganzen Richtung, in die von da an die deutsche Lyrik gewiesen wurde. An drei nach Stimmung und Technik verwandten Gedichten läßt sich leicht das Gemeinsame Kerners und Eichendorffs überblicken, ohne daß wir gerade auf unmittelbare Anregung schließen möchten.

Kerner, 'Alte Heimat' 1813.[1])

In einem dunklen Tal
Lag jüngst ich träumend nieder,
Da sah ich einen Strahl
Von meiner Heimat wieder.
Auf morgenroter Au

War Vaters Haus gelegen,
Wie war der Himmel blau!
Die Flur wie reich an Segen!
Wie war mein Heimatland

Voll Gold und Rosenhelle!
Doch bald der Traum verschwand,
Schmerz trat an seine Stelle.

Eichendorff, Erinnerung. 1. 2. R. 67.

1. Lindes Rauschen in den Wipfeln,
Vöglein, die ihr fernab fliegt,
Bronnen von den stillen Gipfeln,
Sagt, wo meine Heimat liegt?

Heut' im Traum sah ich sie wieder,
Und von allen Bergen ging
Solches Grüßen zu mir nieder,
Daß ich an zu weinen fing.

Ach, hier auf den fremden Gipfeln:
Menschen, Quellen, Fels und Baum,
Wirres Rauschen in den Wipfeln, —
Alles ist mir wie ein Traum.

[1]) J. Kerners sämtliche poetische Werke. hsg. von J. Gaismaier. Leipzig o. J. I, 78.

Da irrt' ich weit hinaus
Ins öde Land voll Sehnen,
Noch irr' ich, such' das Haus
Und find' es nicht vor Tränen.

2. Die fernen Heimathöhen,
Das stille, hohe Haus,
Der Berg, von dem ich gesehen
Jeden Frühling ins Land hinaus,
Mutter, Freunde und Brüder,
An die ich so oft gedacht,
Es grüßt mich alles wieder
In stiller Mondesnacht.

Das rein Subjektive ist fast völlig zurückgedrängt; die Situation ist Landschaft und Trägerin der Stimmung. Die Auffassung des Landschaftlichen beschränkt sich auf das Formlose, Beleuchtung, Seele. Am stärksten tritt das Gemeinsame in der Technik in der tiefern Unterströmung hervor — ein rhythmisches Element, — die unmerklich anschwillt und am Schluß fast wie eine Pointe über das Niveau der Situation tritt. Es ist charakteristisch an vielen Gedichten Kerners. So 'Wanderer' 1843.[1]) *Doch fern Gebirge ragen, die meine Heimat tragen, ein ewig Morgenrot,* ein rhythmischer Abschluß, von dem man versucht wäre, Eichendorff als Quelle anzunehmen. Oder: 'Alte Laute': [2]) *Und aus dem Traum dem bangen, weckt mich ein Engel nur.* Die ersten zwei Strophen von Kerners 'Täuschung' 1829 [3]) stimmen merkwürdig zu Eichendorffs 'Nachklänge. 4.' R. 241, 1833.[4]) Kerner: *Ich lag im Schlaf in Träumen, In stiller Mitternacht, Wohl unter Blütenbäumen In sonnenheller Pracht; Erwacht, sah ich in Trauer Entlaubte Bäume nur Und düstrer Regenschauer Durchbebte die Natur.* Wir haben schon auf ein verwandtes Volkslied im Wunderhorn III, 88 verwiesen, das beiden als Vorlage gedient haben wird, wenn man so sagen darf, und wenn überhaupt Beziehungen

[1]) I, 78.
[2]) I, 119.
[3]) I, 174.
[4]) vgl. S. 168.

bestehen. Doch steht Kerners Lied Eichendorff näher als beide dem Volksliede. Rein natursymbolisch sind Kerners Gedichte: 'Herbstgefühl',[1]) 'An Rosamunde' 1809.[2]) Noch einige Äußerlichkeiten: Der fünfte Zyklus in Eichendorffs Sammlung heißt 'Totenopfer'. Dem entspricht bei Kerner zweimal der gleiche Titel: 1813 in dem Gedicht auf Georg Kerner[3]) und 'Totenopfer für Karl Gangloff'.[4]) Dazu auch A. W. Schlegel 'Totenopfer für Auguste Böhmer'.[5]) Zu Eichendorffs Zyklus auf den Tod seines Kindes finden sich in der Literatur der Zeit eine Reihe Entsprechungen. Rückerts Kindertotenliedchen wurden erst aus dessen Nachlaß bekannt. Aber im Frauentaschenbuch, an dem Eichendorff lange mitarbeitete, stand 1824[6]) eine Reihe Sonette 'Auf den Tod eines Kindes' von Heinrich Stepf. Nach Kerners 'Bilderbuch aus meiner Knabenzeit' 1849 scheint Eichendorff sein 'Bilderbuch aus meiner Jugend' entworfen zu haben, zu dem das Fragment bei Krüger gehört.[7])

Bildet Uhlands Lyrik und in geringerm Maße die von Kerner die Grundlage für Eichendorffs spätere Kunst, so ist Karl Mayer wohl nur als Vorläufer anzusehen und wir reihen seine Betrachtung nur aus historischen Gründen hier ein. Seine Lyrik erschien erst spät gesammelt[8]) und hat als Ganzes nicht mehr auf Eichendorffs Entwicklung wirken können. Mayer ist für einen Teil von Eichendorffs Technik die notwendige Voraussetzung. Er hat für die Lyrik zuerst

1) I, 116.
2) I, 215.
3) 1813. I, 183.
4) I, 205.
5) Werke I, 127.
6) S. 45—48.
7) Der junge Eichendorff. S. 52.
8) Lieder. Stuttgart und Tübingen 1833. Gedichte. Zweite sehr vermehrte Ausgabe. Stuttgart und Tübingen 1839.

das kleine Landschaftsbild[1]) gefunden, jenes Kunstmittel, das für den reifen Eichendorff vor allem die Stimmung trägt und darstellt. In die Entwicklung der Natursymbolik in der deutschen Lyrik gehört er nur teilweise. Seine Lyrik ist überwiegend reine Naturstimmung; die Landschaft ist so im Ganzen nicht Technik sondern Stoff. Mayer zeichnet auch oft genug im selben Bilde neben dem Allgemeinen, Großen das Einzelne, Kleine (z. B. 'Wald und Regen')[2]) und liegt hier außerhalb der Richtung, die zu Eichendorffs Kunst führt. Wie dieser strebt auch er in seiner Auffassung und Darstellung der Landschaft vor allem nach Zusammenfassung. Aber nur das technische Prinzip, die Landschaft in Beleuchtung zu zeigen, ist bei ihm deutlich ausgebildet; der Blick von oben, das Panorama ist selten. Etwa: 'Am Sonntagsmorgen auf einem Berge',[3]) 'Abendfeier'.[4]) Wir führen ein Lied an, das alle Eigenarten seiner Technik darstellt.

Nach aufgegangenem Monde.[5])

Die Sonn' ist längst hinabgegangen,
Verdunkelt ruht der Tannenwald;
Das Tal, die Wiesen sind umhangen
Von leichter Nebel Duftgestalt.
Des Auge ruht. Entfernte, Gute,
Noch hatt' ich eurer nicht gedacht,
Bis nun der Mond in stillem Mute
Mir eure Grüße hergebracht.

Zwei Elemente: Landschaft und Stimmung, deutlich geschieden, sind in organischen Zusammenhang gebracht und bauen so das Gedicht auf: das 'organische Dritte'.

1) vgl. bei Karl Mayer, a. a. O. den Aufsatz über kleinere Dichtungsarten.

2) 1833, S. 182.

3) 1833, S. 173.

4) 1833, S. 176.

5) 1833, S. 183.

Die Landschaft ist in Beleuchtung gezeigt; das Panorama angedeutet; mehr Hauch und Seele als feste Formen. Ähnlich: 'Flucht der Sinne',[1]) 'Im Sturme',[2]) 'Vor nahem Regen'.[3]) Wenn man auf einige Parallelen Wert legen will, so kann man immerhin vergleichen: Mayer: 'Am Ufer',[4]) Eichendorff: 'Am Strom' 1837, R. 245. Situation, Stimmung und ihre Verknüpfung ist die gleiche. Vielleicht hat Mayers 'Anklänge'[5]) den Titel hergegeben für Eichendorffs Gedicht 1837, R. 187. Unmittelbar anregend hat Mayer kaum auf Eichendorff gewirkt. Er trat zu spät mit seiner Sammlung hervor und Eichendorff war selbst für das Landschaftliche tief veranlagt.

Noch fehlt Goethes Name unter Eichendorffs literarischen Ahnen. So selbstverständlich es scheint, daß man seine Spuren in Eichendorffs Lyrik trifft, so schwer ist Goethes Einfluß auf die ganze Entwicklung des Lyrikers zu bestimmen. Die Anklänge, die sich finden, sind eben nur Einzelheiten und blieben für den Gang der Entwicklung als Ganzes ohne Bedeutung. Die Goetheparodie ('Nachtgesang')[6]) bei Eichendorff 1809, P. 65, ist ein hübscher Beweis dafür, wie sich eine junge Generation gern mit dem Großen, das ihr nahetritt, abfindet. Wie oft sind nicht Schillers Balladen von der Jugend durch das ganze Jahrhundert parodiert worden! Eichendorffs 'Geistesgruß' 1809, P. 71 steht unzweifelhaft unter der Anregung von Goethes Gedicht gleichen Titels,[7]) wenngleich Eichendorff gerade des Gegenteil darstellt, den Kontrast, den Konflikt zwischen Vergangenheit und Gegenwart,

[1]) 1833, S. 103.
[2]) 1833, S. 120.
[3]) 1833, S. 183.
[4]) 1833, S. 66.
[5]) 1833, S. 4.
[6]) Weimarer Ausgabe I, 88.
[7]) a. a. O. I, 95.

das unheimlich Mahnende, Drückende, das in der Vergangenheit liegt. Goethe spricht bezeichnend genug von der Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in Eins, eine Anschauung, die immer etwas Gespenstermäßiges in die Gegenwart bringe. In noch deutlicherem Zusammenhange stehn Eichendorffs Gedicht 'Neue Liebe' R. 221 *(Herz, mein Herz, warum so fröhlich)* und Goethes 'Neue Liebe, Neues Leben'. Vielleicht verdient neben einander gestellt zu werden der Vers aus Goethes Gedicht 'An Schwager Kronos': *weit, hoch, herrlich der Blick* und Eichendorffs Vers: *Hoch, weit, rings Lerchenlieder wehen.* P. 64.[1]) Mehr in der Technik liegen die Übereinstimmungen zwischen Eichendorff: 'Der himmlische Maler, 1831, R. 45 und Goethe: 'Amor als Landschaftsmaler'.[2]) Erst spät hat Eichendorff auch im Titel die Beziehungen hervortreten lassen. In Veits Berliner Musenalmanach hieß das Gedicht 'Malers Morgenlied', in der Sammlung von 1837 gar nur 'Der Maler'. Bei Eichendorff: 'Die Zigeunerin', 1834, R. 37 mag man an das Zigeunerlied im Götz denken, während 'Vorwärts', 1839, R. 117 deutlich auf Goethes 'Seefahrt'[3]) weist. Bild und Stimmung decken sich überraschend. Goethe: *Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe, Und vertrauet, scheiternd oder landend, Seinen Göttern.* Eichendorff: *Tritt nur in mein Schiff! Wo wir landen oder stranden, Erklinget das Riff.*

Das sind Niederschläge der Wirkung, die Goethes Lyrik auf Eichendorff gemacht hat. Wenn wir aber seine Lyrik als Ganzes in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung zu erfassen suchen, können uns diese Einzelheiten keine befriedigende Antwort geben. Eichendorff nennt Goethes Dichtung *symbolische Naturpoesie.*[4])

[1]) a. a. O. I, 70.
[2]) a. a. O. II, 182.
[3]) a. a. O. II, 72.
[4]) Literaturgeschichte hsg. von W. Kosch. S. 307.

Seine Natursymbolik ist aber im Wesentlichen etwas anderes als die Technik der ganzen Gruppe, der Eichendorff angehört. Sie steht Novalis' Art viel näher. Typisch ist ein Gedicht wie 'Gesang der Geister über den Wassern'. Das Naturbild ist gewiß ein Symbol: *Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser.* Aber die beiden Strahlen treffen sich, um in einem Bilde zu sprechen, vor dem Auge und so erfaßt der Dichter diesen Punkt, in dem sie sich treffen, als etwas Selbständiges, von sich Losgelöstes. Das Wasser, ein Symbol für die Menschenseele, das will er eben darstellen, variieren. Es ist also Stoff, Gehalt, nicht Technik. Bei Eichendorff treffen sich beide Strahlen, das Naturbild und die Stimmung, in der Seele, verschmelzen mit einander, die Stimmung wird dem Dichter im Naturbilde anschaulich bewußt; das ist Technik. Nur in wenigen Gedichten aus der ersten Weimarer Zeit, so in dem Liede: 'Auf dem See'[1]) ist ihm das Naturbild Mittel der Darstellung. Im Divan wiederum fehlt das Landschaftliche, es sind nur Elemente, die symbolischen Gehalt haben, so in dem Gedicht 'An vollen Büschelzweigen, Geliebte, sieh nur hin'; die Verknüpfung erfolgt in der Phantasie oder in der Reflexion, Natursymbolik im Sinne Uhlands, Eichendorffs, Mörikes ist es nicht. Goethes Lyrik war für die Entwicklung von Eichendorffs Liedertechnik ohne bedeutenden Einfluß.[2])

Eine engere Gefolgschaft der Klassiker hat Eichendorff in einem hübschen Toaste abgelehnt.[3]) *Auf das Wohlsein der Poeten, die nicht schillern und nicht goethen, durch die Welt in Lust und Nöten Segelnd frisch auf eignen Böten.* Sein Verhältnis zu Goethe war wie bei der jüngern Romantik überhaupt bestimmt durch ehr-

[1]) Weimarer Ausgabe I, 78.

[2]) A. Sauer und Walzel halten Goethes Einwirkungen für stärker.

[3]) 1831, R. 108.

furchtsvolle Verehrung, die sich vor dem Meister beugte, das Große an ihm anerkannte und im Übrigen ihre eigenen Wege ging. Ein wertvolles Bekenntnis für diese Stellung liegt in dem Gedichte Eichendorffs, das Goethe als den 'alten Helden' feiert, mit deutlichen Anspielungen an dessen 'Geistesgruß':[1]) *Und so, wenn es still geworden, Schaut er vom Turm bei Nacht Und segnet den Sängerorden, Der an den blühenden Borden Das schöne Reich bewacht . . Und die auf dem Strome der Zeiten Am Felsen vorübergleiten, Sie grüßen den alten Held.* Das ist die jüngere Romantik, die mit ehrfurchtsvollem Gruße mit frischen Segeln an ihm vorübertreibt, weit ab von allem, was ihm als das Höchste gegolten. Das Gedicht stellt Goethe dar als die große segensvolle Vergangenheit, der die Gegenwart und Zukunft huldigt. Annähernd dasselbe spricht ein Brief Eichendorffs an Goethe aus vom Jahre 1830.[2]) Das Bild vom alten Helden, der das Banner der Poesie über den bewegten Zeiten hoch hält, der ein neues Reich der Poesie begründet, hat dieser Brief mit obigem annähernd gleichzeitig entstandenen Gedichte gemeinsam.

Goethe seinerseits hat über die Lyrik um 1819 ein böses Urteil ausgesprochen; es steht in den Anmerkungen zum Divan.[3]) *Auch ihre Mystik* (der persischen Dichtkunst) *sollte uns ansprechen; sie verdiente wenigstens, eines tiefen und gründlichen Ernstes wegen, mit der unsrigen verglichen zu werden, die in der neuesten Zeit, genau betrachtet, doch eigentlich nur eine charakter- und talentlose Sehnsucht ausdrückt; wie sie sich denn schon selbst parodiert, zeuge der Vers: Mir will ewig*

---

[1]) Der alte Held. Tafellied zu Goethes Geburtstag 1831, R. 107.

[2]) Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. 2. Teil hsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel. Schriften der Goethe-Gesellschaft XIV. Weimar 1899. S. 274.

[3]) Jubiläumsausgabe. Bd. V. hsg. v. Burdach. S. 200.

Durst nur frommen Nach dem Durste. Das Zitat ist aus Ahnung und Gegenwart[1]) und bereits von Schüddekopf[2]) und Burdach[3]) besprochen, ohne von ihnen richtig beurteilt zu werden. Goethe hat den Roman wohl nur sehr flüchtig gelesen. Denn das Gedicht ist dort keine unbewußte Parodie, wie er meint, sondern ironisiert bewußt Loeben und seine ganze Manier, wie die Stelle völlig klar ergibt. Eichendorff war damals — 1815 schon und noch mehr 1819 — ein ganz anderer geworden und Goethe übersieht die übrige Lyrik des Romans, die einen grundverschiedenen Charakter trägt.[4]) Sein Urteil ist also schief und ungerecht und Burdach hat es nicht korrigiert, wenn er mit Bezug auf die Stelle sagt:[5]) *Er stellt die echte orientalische Mystik über die moderne der Romantiker (z. B. Eichendorff).* Goethe fand eben kein Verhältnis zur jüngern Romantik, da ihm bereits 1808 die romantische Poesie die Dichtung der jungen Leute, nicht der reifen war. *Was war ihm Chamisso, was Eichendorff?* fragt Walzel sehr bezeichnend.[6]) Ja selbst der reife Eichendorff um 1824 würde bei Goethe kaum Gnade gefunden haben, der so hart über den Eichendorff innerlich so verwandten Uhland urteilte und auch Arndt und Rückert nicht eben freundlich abtat.[7]) Goethes Urteil griff nicht selten so fehl: er lobte Loebens Gedichte und verkannte Kleists Größe. Es war eben eine neue Welt, die in Kleist, Heine, Uhland, Eichendorff um ihn heranreifte, von seiner belebenden Wärme gefördert, aber aus andern Voraussetzungen emporgewachsen.

1) Werke 1864. II, S. 152.

2) a. a. O. Anmerkungen. S. 382.

3) a. a. O. S. XXXII.

4) vgl. S. 198.

5) a. a. O.

6) a. a. O. Einleitung, S. VII. vgl. ebenda S. XIV. Anm.

7) Eckermann, Gespräche mit Goethe, hsg. von Düntzer. Leipzig 1885. I, 46. III, 216.

V. Stellung der Lyrik in der Literatur.

Ich komme aus andern Zeiten
Und hoffe in andre zu gehn.
Grillparzer.

Wesen und Grundlagen von Eichendorffs lyrischer Kunst haben wir soweit in ihren Grundzügen gegeben. Obwohl von Einzelheiten ausgehend und auf sie angewiesen suchten wir doch stets seine Kunst als Ganzes im Auge zu behalten. Ihr Verhältnis zur Literatur war bis hieher bestimmt durch das Verhältnis von Ursache und Wirkung. Mit dem Augenblicke, da Eichendorffs Lyrik vollendet und selbständig ist — etwa seit 1824 —, muß die Fragestellung eine andere werden. Neue Wirkungen, die tiefer gingen und etwa umgestaltend wirkten, fehlen jetzt. Wir haben noch die letzte kurze Strecke in unserer Untersuchung zurückzulegen, die uns von der endgiltigen Formulierung seiner Stellung in der deutschen Lyrik trennt. Rein analytisch läßt sie sich nicht gewinnen. Wir suchen den Ausgangspunkt und den Endpunkt jener Lyriker festzustellen, die mit ihm mehr oder minder verwandt waren, Eichendorffs ganze Entwicklung noch einmal kurz zu überblicken, seine eigenen Zeugnisse heranzuziehn und suchen so aus diesen drei Faktoren auf die letzte Formel zu kommen. Betonten wir bisher stets das Analoge, so werden wir nun mehr die Kontraste herauszuarbeiten haben, weil wir bisher das Überlieferte an seiner Kunst festzustellen suchten und jetzt das Individuelle gewinnen müssen.

Die Zeit nach den Befreiungskriegen war für die deutsche Lyrik unfruchtbar; die Romantik war durchwegs auf epischem Gebiete schöpferisch, Fouqué und Arnim schrieben Romane und Novellen, Tieck ging andere Wege, Brentano verstummte allmählich. Außer Goethes 'West-östlichem Divan' 1819 war Uhlands Sammlung 1815 die einzige von Bedeutung. So spiegelt Eichendorffs Ermattung in diesem Zeitraume durchaus die Zeit wieder. Um die Wende des Jahrzehnts ändert sich das Bild wie mit einem Schlage. Eine Reihe bedeutender Talente trat neu in die Literatur ein und gab der deutschen Lyrik eine entscheidende Richtung; es ist der Ausgangspunkt der modernen Lyrik. Drei Persönlichkeiten, aus den gleichen Bedingungen herausgewachsen, heben sich um diese Zeit scharf ab: Heine, W. Müller, Eichendorff. Ihre Schöpfungen drängten sich in einem engen Zeitraume: Heine: 'Gedichte' (junge Leiden) 1821, 'Lyrisches Intermezzo' 1823, 'Reisebilder' 1826, 'Buch der Lieder' 1827. W. Müller: 'Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten' 1820, ein zweiter Teil 1824, 'Lieder der Griechen' 1821—26, 'Lyrische Reisen' 1826. Eichendorff: 'Aus dem Leben eines Taugenichts' mit der ersten Sammlung der Gedichte 1826. In diesen Zusammenhang trat Eichendorff ein; mit Platen und Rückert, deren erste Sammlungen um dieselbe Zeit erschienen, hat er nichts zu tun.

Wir fragen vor allem: wie reflektiert sich die Romantik bei jedem, das heißt im Wesentlichen das Volkslied? Hängt Eichendorffs Wiedererwachen innerlich mit dem Eintritt Heines und Müllers in die Literatur zusammen?

Die innigsten Beziehungen innerhalb der Gruppe bestehen zwischen W. Müller und Heine.[1]) In einem

---

[1]) Hessel, Zeitschrift für deutschen Unterricht 3, 59.

merkwürdigen Briefe[1]) aus dem Jahre 1826 an Müller hat Heine dessen starken Einfluß offen zugegeben. Das kleine Intermezzo-metrum habe er 'wahrscheinlich' von Müller.[2]) Besonders im Versbau habe er von ihm gelernt. Nur die Form sei bei ihm (Heine) volkstümlich, der Inhalt sei konventionell. Was die Übereinstimmungen in der Technik angeht, so liegt bei beiden das Moment der Einheit des Ganzen nur selten in einer geschlossenen Situation, einem Naturbilde. Die Achse des Gedichtes bildet zumeist die Person, ein scharfer Gegensatz zu Eichendorff. Was bei beiden neu ist und überaus stark die Technik des Ganzen beherrscht, ist eine Situation, die wir historisch[3]) nennen möchten, ein Genre, was zum Teil schon das Volkslied kennt. In einem gewissen Widerspruche mit dem Charakter des sangbaren Liedes steht der Zyklus, der kunstvoll gebaute, fein abgetönte Zyklus, den Müller ausbildet und Heine so virtuos vollendet. Das sangbare Lied, als unmittelbare, fast unbewußte Augenblicksdichtung fügt sich nur schwer in einen solchen kunstvollen Zusammenhang. Da muß eben nachgeholfen, gearbeitet werden. Eichendorff kam über Ansätze zu solchen Zyklen nicht hinaus, ja er hat sie in spätern Sammlungen manchmal wieder geflissentlich aufgelöst. Ein starkes gemeinsames Moment bei Müller und Heine liegt auch in der starken Einwirkung des Minnesanges, der an Eichendorff so gut wie spurlos vorüberging.[4]) So gehört Müller zweifellos näher zu Heine. Seine ganze

---

[1]) James Taft Hatfield, W. Müller. Gedichte. Berlin 1906. S XXV. Zuerst gedruckt: Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. 15. August 1845.

[2]) Dazu eine Briefstelle an Schottky. A. W. Fischer, Über die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heines. Berlin. 1905. S. 12.

[3]) In dem Sinne wie A. W. Schlegel von 'historischen' Gemälden spricht. Berliner Vorlesungen I, 217.

[4]) R. Sokolowsky, a. a. O. S. 131, 137.

Entwicklung drängte ja auch dem jungen Deutschland zu, wo er bei längerm Leben — er starb 1827 — zweifellos gelandet wäre. Er war durchaus Journalist, besaß Witz und Schärfe, wie seine Epigramme erweisen und leitete mit seinen Griechenliedern die politische Tendenzlyrik ein.

Liegt so das Gemeinsame zwischen Müller und Heine nicht so sehr im Romantischen sondern mehr im Modernen, in dem was nach vorwärts deutete, so sind Heine und Eichendorff nur durch die Romantik verknüpft. Heine ist in Stil und Sprache viel stärker vom Volksliede beeinflußt als Eichendorff; [1]) er hat auch am längsten an den volkstümlichen Archaismen festgehalten, selbst als seine Kunst längst ganz andere Wege ging. Überraschend ist, daß die Verstechnik beider auf die gleichen Grundlagen zurückgeht; beide gehn vom Schnadahüpfel aus. Heine hat das selbst bestätigt.[2]) Während aber Eichendorff diese Vierzeiler nur leise stilisierte und dann fast nur ihre Verstechnik sich aneignete, hat Heine die ganze Form als solche herübergenommen, sie modernisiert, und daraus seine salonfähigen kleinen Lieder gemacht, die ihren Ursprung kaum mehr erkennen lassen. Nur in Stil und Vers leuchtet noch das alte Vorbild durch.[3]) Das ist wohl die gemeinsame Grundlage, die am bedeutsamsten ist. Das Sinnesleben der Romantik ist, wie auf den jungen

---

[1]) Otto zur Linde, H. Heine und die deutsche Romantik. Freiburger Dissertation. 1899; A. Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei H. Heine. Hamburg 1904; Theodor Odinga, Über die Einflüsse der Romantik auf H. Heine. Horgen 1891; B. Gallwitz, Die romantischen Elemente in Heines Buch der Lieder. Programm des Gymn. Rawitsch. Rawitsch 1906; Jules Legras, Henri Heine poète. Paris 1897. Darüber Walzel, Euphorion 5, 149 ff.

[2]) Darüber Walzel in seiner Rezension des Buches von Legras, Euphorion 5, 156 f.

[3]) A. W. Fischer. a. a. O. S. 42.

Eichendorff, so auch auf Heine übergegangen. Ja das ausschließliche Farbenempfinden der ältern Generation wirkt bei Heine lange nach, so wenn er von *blauen Gedanken* [1]) spricht und von dem *grünen Echo* des Frühlings. Hierin wurzelt wohl die neue Entwicklung des Beiwortes, die von Heine ausging. Müller steht abseits. Er hat überhaupt von der Romantik fast nur das Volkslied geerbt. Nur einmal taucht ein solcher Klang aus der Romantik auf: *Es hat so grün gesäuselt am Fenster die ganze Nacht.* [2]) Fanden wir bei Eichendorff Einfühlung und Naturbeseelung oft genug ins Mythische, Märchenhafte gesteigert, so hat Heine daraus geradezu ein Kunstprinzip gemacht: *Sterne mit den goldnen Füßchen wandeln droben bang und sacht, daß sie nicht die Erde wecken, die da schläft im Schoß der Nacht.* [3]) Ein moderner Mythus! Heines Entwicklung aus der Romantik heraus ist also parallel mit der Eichendorffs erfolgt, die natürlich viel früher einsetzte. Ob unter Eichendorffs Einflusse? Hier ist zweifellos übertrieben worden. Die Argumente, die Heller bringt, [4]) sind fast alle wertlos; Fischer hat sie bis auf ein geringes Maß eingeschränkt. [5]) Jedenfalls war Eichendorffs Einfluß auf Heine nicht bedeutend. Dessen Lyrik scheint nicht ganz spurlos an Eichendorff vorüber gegangen zu sein, so verschieden sonst beide waren. 'Die späte Hochzeit' 1828, R. 340 erinnert stark am Heines Eigenart: *Sie schlägt zurück ihr Goldgewand, Da schauert ihn*

[1]) zu der Stelle vgl. Karl Hessel: Dichtungen von H. Heine. Bonn 1887. S. 317 zu Nr. 126.

[2]) Hatfield. S. 128.

[3]) Neuer Frühling. Heines sämtliche Werke. E. Elster. Leipzig. o. J. I, 219.

[4]) S. Heller, Eichendorffs Einfluß auf Heines Lyrik. Jahresbericht des 2. Obergymn. in Lemberg 1897 und 1898.

[5]) Die Arbeit wurde mir erst unmittelbar vor Abschluß der meinigen bekannt und ist nur für dieses Kapitel benützt worden.

vor Lust, Sie langt mit kalter weißer Hand Das Herz ihm aus der Brust. Von den Einwirkungen der Loreleysage, wie Heine sie umbildete, wurde schon gehandelt. In Parallele könnte man setzen: Eichendorff 'Sommerschwüle. I.' 1837, R. 112. und Heine 'Ich steh auf des Berges Spitze'.[1]) Interessant ist, daß Eichendorff für seinen Gedichtband 1837 die Bezeichnung 'Intermezzo' im Sinne eines Zwischenspieles von Heine übernahm. Heine nannte seine lyrische Sammlung 1823 so, weil sie in einem Bande zwischen den beiden Tragödien stand.

Fand sich so zwischen Müller und Heine, Eichendorff und Heine manches Gemeinsame, so ist noch das Verhältnis zwischen Müller und Eichendorff zu bestimmen. In der innern Aufnahme des Volksliedes steht Müller zweifellos über Eichendorff, ja keiner, Uhland nicht ausgenommen, hat das Volkslied so überraschend treu nachgebildet. Das hatte seinen Grund. Müllers Veranlagung ist durchaus episch und so fand er ein nahes Verhältnis zu der gleichen Art des Volksliedes, während Eichendorffs ganze Anlage zur Natursymbolik drängte. Auch hatte sich Müller nicht durch so viele literarische Traditionen hindurch zu kämpfen wie Eichendorff. Natursymbolik kennt er eigentlich erst in den 'lyrischen Reisen' 1827. Wenn Uhland und Mörike die Schüler des alten Volksliedes epischen Charakters sind, während Heine und Eichendorff auf der Grundlage des Schnadahüpfels weiterschufen, so ist Müller der Erneuerer des Gesellschaftsliedes. Auch hier berührt er sich mit Eichendorff. Aber das vorzüglichste Kunstmittel dieser Gattung, die Maske, übte Eichendorff schon früh; so ist eine Einwirkung von Seite Müllers wohl ausgeschlossen. Dessen drei bekannte Prager Lieder[2]) 1820, scheinen Eichendorffs 'Wanderlied der

[1]) Werke I, 86.

[2]) Hatfield S. 41. 42. 43.

Prager Studenten' 1826, R. 68 angeregt zu haben. Beziehungen zwischen Eichendorffs ersten Tafelliedern R. 102 ff. und denen von Müller sind kaum denkbar. Sie entstanden gleichzeitig und Müllers Lieder erschienen erst in der Mannheimer 'Aurora' 1823. Bemerkenswert ist, daß beide für die Berliner Mittwochsgesellschaft Tafellieder zur Verherrlichung Goethes dichteten: Müller, 'Hänschen und sein Herr'[1]) für den 28. August 1827, Eichendorff, 'Der alte Held' 1831, R. 107, gleichfalls zu Goethes Geburtstage. Die Spuren des Schnadahüpfels bei Müller sind gering, etwa 'Hier und dort'.[2]) Stoffliche Ähnlichkeiten bestehen zwischen Müller, 'Vineta'[3]) und Eichendorff, 'Meeresstille' 1837, R. 350.

Das ist im Wesentlichen Eichendorffs Verhältnis innerhalb der Gruppe. Sein Wiedererwachen ist vom literarischen Auftreten Heines und Müllers unabhängig. Es läßt sich aus seinen persönlichen Verhältnissen erklären. Das Ringen um die Höhe des Lebens, die Tragödie seiner Familie — der Vater starb 1818, die Mutter 1822, der Besitz der Familie ging in Trümmer, selbst sein Jugendparadies Lubowitz ging verloren, die Geschwister zerstreute das Leben; all das erdrückte seine Schaffenslust. Seit 1824 mochte er die schweren Schläge verwunden haben und neu aufwachen. Dazu kam der anregende Verkehr in Berlin mit Chamisso und später in Königsberg. Das erklärt zur Genüge sein Verstummen bis Anfang der zwanziger Jahre und die folgende Neublüte seiner Lyrik, die etwa gleichzeitig mit Uhlands Erwachen fiel. Heine und Müller leiteten zweifellos die romantische Lyrik in den Realismus hinüber. Hier ist Eichendorff ebensowenig von ihnen beeinflußt. Er hat

---

[1]) Hatfield S. 428. Zuerst gedruckt: Der Gesellschafter 1827. Nr. 150. 19. September.

[2]) Hatfield S. 38.

[3]) Hatfield S. 280. Das Gedicht hat auch auf Heine gewirkt. Hessel a. a. O. S. 320 zu Nr. 173.

diese entscheidende Wendung viel früher gemacht in dem Augenblicke als er sich von der ältern Romantik loslöste. Er hat, wie wir in den ersten Kapiteln eingehend darlegten, sich aus der Romantik heraus zu realistischer Darstellung der Natur und des Seelenlebens durchgerungen, lange vor Heine und Müller.

Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhange die Urteile, die Heine und Eichendorff über einander fällten. Heine meinte:[1]) *In der Tat, welch ein vortrefflicher Dichter ist der Freiherr von Eichendorff; die Lieder, die er seinem Roman Ahnung und Gegenwart eingewebt hat,* — den 'Taugenichts' scheint Heine nicht zu kennen — *lassen sich von den Uhlandschen gar nicht unterscheiden und zwar von den besten derselben. Der Unterschied besteht vielleicht nur in der grüneren Waldesfrische und der kristallhafteren Wahrheit der Eichendorffschen Gedichte.* Das will viel sagen, da Heine von der ganzen Romantik eigentlich nur Arnim, Uhland und Eichendorff gelten läßt. Eine literarhistorische Fassung hat Eichendorff seinem Urteile über Heine gegeben:[2]) *Die Romantik hatte sonach sich selbst gerichtet. Heine war der erste, der in dem verwilderten Feldzuge das: sauve qui peut! öffentlich ertönen ließ und mit zweischneidiger Ironie von dem in der eigenen Phantasie steckengebliebenen Munitionskarren der Romantik rasch die letzten Gurten und Stränge durchschneidend mit Sattel und Zeug zu dem schon lange schadenfroh gegenüber lauernden Heidentum Reißaus nahm. Eine ganze Freischar romantischer Trainknechte, Nachzügler und Marodeurs, ja alles, was inzwischen am Glauben Schiffbruch gelitten, folgte, ebenso frech aber weniger witzig als Heine seinem willkommenen Signalrufe.*

---

[1]) Heine, Die romantische Schule. Werke V, 350.

[2]) Geistliche Poesie in Deutschland. Historisch-politische Blätter 1848. 20, 464.

Hier knüpfen wir später an. Zeitlich gehört in diesen Zusammenhang Hoffmann von Fallersleben[1]) — seine Lieder und Balladen erschienen 1821. Er ist stark von Eichendorff beeinflußt,[2]) den er bei Chamisso in Berlin kennen lernte.[3]) Er hat wie Eichendorff vor allem des sangbare Lied ausgebildet, auch das Schnadahüpfel ist ihm nicht fremd.[4]) Wie erwähnen ihn, weil er wie Heine und Müller von der Romantik ausging und wie beide bei politischer Tendenzlyrik anlangte.

Das Jahr 1832 brachte zwei neue Lyriker von tiefer Wirkung: Mörike[5]) und Lenau. Der Maler Nolten gab Mörikes erste lyrische Auslese — die Sammlung erschien erst 1838. Das leichte sangbare Lied ist bei ihm eigentlich selten. Auch er knüpft an die Romantik an und zwar an ihren äußersten Flügel, die Schwaben. Indes geben die starken antiken Elemente seinem romantischen Charakterbilde fremde Züge, wenn man bedenkt, daß z. B. Heine gar keine Hexameter zu Stande brachte und daß sie bei Eichendorff fast gänzlich fehlen. Mörikes Technik beruht durchaus auf Handlung und 'historischen' Situationen. Das Naturbild ist nur für Teile symbolisch oder es stellt die Grundstimmung dar und die nähere Ausführung ist entweder durch Handlung oder rein subjektiv gegeben. 'Der Jäger'.[6]) *Drei Tage Regen fort und fort kein Sonnenschein zur Stunde, drei Tage lang kein gutes Wort aus meiner Liebsten Munde.* Die Landschaft ist selten. Symbolik in Eichendorffs Art wäre etwa 'Er ists'.[7]) Ein-

[1]) Werke, hsg. von Benzmann bei Hesse.

[2]) Einleitung dazu. S. XXIX.

[3]) 'Mein Leben' III, 113,

[4]) II, 126.

[5]) Werke, hsg. von R. Krauss bei Hesse. Karl Fischer, E. Mörikes Leben und Werke. Berlin 1901. Derselbe, Ed. Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen. 1903. Harry Maync, Eduard Mörike. Stuttgart 1901.

[6]) II, 24.

[7]) II, 34.

fühlung und Beseelung sind kunstvoller gestaltet als bei Eichendorff, die Elemente treten in viel stärkere Wechselwirkung. Die Verstechnik löst vielfach die Strophe als Einheit auf und schreitet bis zu freien Rhythmen vor. Mörike ist nicht ausschließlich Romantiker wie etwa Eichendorff oder der junge Heine. Einen bestimmten einheitlichen 'Stil' hat er nicht ausgebildet. Das mag wohl der Grund sein, daß er wie Müller die eigentliche Technik des Volksliedes viel tiefer erfaßt hat als Eichendorff. 'Das verlassene Mädchen'.[1]) Wie bei Brentano ist alles Epische aber episodenhaft, anekdotisch gefärbt. 'Abreise',[2]) 'Auf einer Wanderung',[3]) daher der Eindruck des Plauderns. Damit steht im Zusammenhange das Überwiegen der Gelegenheitsdichtung im landläufigen Sinne, nicht wie Goethe es meinte. Alles Gegensätze zu Eichendorff. Das unglaublich Formlose seiner Sammlung stimmt zu diesen Charakterzügen. Schnadahüpfel finden sich nur in den nachgelassenen Gedichten. Mörike ist der erste Neuromantiker; seine Sammlung 1838 wurde von Th. Storm begeistert aufgenommen.

Lenau war über die Stellung seiner Kunst in einem argen Irrtume. Er meinte: *Seit Spees Trutznachtigall hat die Natursymbolik keiner wieder aufgenommen bis ich.*[4]) Das ist unrichtig. Lange vor ihm waren Uhland, Kerner, Eichendorff, Heine. Was er der deutschen Lyrik Neues zugeführt, war nicht Technik des Ganzen sondern nur stoffliche Erweiterung des Naturbildes. Lenau ist Romantiker, wie Camillo von Klenze [5]) nachweist. Er wurde es erst bei den Schwaben. Da aber auch vor allem Heines Lyrik stark auf ihn wirkte und seine

[1]) II, 51.
[2]) II, 84.
[3]) II, 91.
[4]) Frankl S. 69.
[5]) Camillo von Klenze a. a. O.

Kunst vorab mit der Kerners verwandt ist, so gehört er in die Gruppe Kerner, Heine, Müller, der in gewisser Beziehung auch die Droste-Hülshoff zugehört. Lenaus Verhältnis zur Romantik ist von Eichendorff glücklich gezeichnet worden. Er meint,[1]) die österreichischen Dichter hätten die glänzenden Tage der echten Romantik übersprungen und seien 'von der sogenannt-klassischen Zopfzeit, als wäre inzwischen nichts vorgefallen' sogleich bei den Trümmern der Romantik angekommen und hätten damit begonnen, womit die Romantik aufgehört hätte. *Übrigens ist Lenau eigentlich ein durchaus elegischer Dichter. Ein inniges Naturgefühl und unübertroffene Klänge der Wehmut brechen häufig durch und unverkennbar sind die elegischen Stellen wie in seinen Liedern so auch im Faust die gelungensten.*

Überblicken wir, was wir bisher gewonnen haben. Alle diese Lyriker knüpften an die Romantik an ohne zeitlichen Zusammenhang mit ihr, sei es an die lebensfähigen, gesunden Elemente wie Heine, Müller, Hoffmann, Mörike, sei es an die krankhaften Verfallsprodukte wie Lenau. Keiner wuchs unmittelbar aus der Romantik heraus, ja sie benutzten zum Teil nur abgeleitete Quellen, wie Mörike und Lenau, denen die Schwaben Vermittler der Romantik waren. Sie brachen diese Entwicklung ab wie Heine und Hoffmann, vielleicht auch Müller, oder bildeten die übernommenen Elemente im Widerspruch mit der herrschenden Literatur weiter, wie Mörike, bis sich nach vorwärts wieder jüngere Kräfte anschlossen.

Der einzige wirkende Lyriker neben Eichendorff, der noch unmittelbar aus der Romantik hervorgegangen, war bis in die dreißiger Jahre Chamisso. Der Kontrast seiner Entwicklung wird Eichendorffs historische Stellung am deutlichsten hervortreten lassen. Seine Kunst war

[1]) Die neue Poesie Österreichs. Historisch-politische Blätter 1848. 20, 385 ff.

bedeutungslos für Eichendorffs Entwicklung, es sei denn, daß der Verkehr mit ihm in Berlin Anfang der zwanziger Jahre anregend auf Eichendorffs Produktionslust einwirkte. Stofflich mag auf Chamissos Anregungen 'Der Götter Irrfahrt' 1828, R. 308 zurückgehn, die eine malayische Sage erzählt und mit Chamissos Übersetzungen aus dem Malayischen zusammenhängt. Eine gemeinsame französische Quelle benutzten beide in ihrem Gedichte gleichen Titels: 'Die stille Gemeinde'.[1]) Eher hat Eichendorff auf Chamisso gewirkt. Einen Vers hat er von ihm übernommen, wenn sie nicht beide aus gemeinsamer Quelle schöpften. Eichendorff 'Lorelay' 1812, P. 118. *Es ist schon spät, es wird schon kalt.* Chamisso 'Abend' 1822.[1]) *Es wird schon spät, es wird schon kalt.* Chamisso, wie Eichendorff mit den meisten Romantikern bekannt, steht wie dieser Anfangs ganz in ihrem Banne. Dann nimmt er auch nichtromantische Einflüsse auf und schließlich alles, was ihm die Zeit bietet. Er dichtet Griechenlieder wie die ganze Zeit um 1825[2]) und bildet das Formelle in der Art Rückerts über Gebühr aus. Fast die Hälfte seiner Gedichte sind Sonette und Terzinen. Rechnet man die zahlreichen Übersetzungen ab, so bleibt verschwindend wenig, was Spuren der Romantik trägt. Das Volkslied freilich hat er ebenso nachgebildet wie all diese Lyriker. Die letzten Jahre zeigen ihn als politischen Dichter weit ab von der Romantik in nächster Nähe der Jungdeutschen. Auch Chamisso hat keinen eigentlichen Stil ausgebildet, noch weniger hat er die romantischen Elemente konsequent und einheitlich weiter ent-

[1]) Werke, hsg. von H. Tardel. Leipzig und Wien o. J. I, 411. Dazu: K. Reuschel: Nächtlicher Gottesdienst auf dem Meere, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 14, 266. Über Gemeinsames bei Chamisso, Eichendorff und Strachwitz: Euphorion 9, 138 ff.

[2]) Goedeke VIII. § 321, 6.

wickelt. Soweit über die verwandte Umgebung, in die Eichendorff als geschlossene Individualität eintrat. Mit der Lyrik der vierziger Jahre verknüpft ihn kein inneres Verhältnis. Die geringen Beziehungen sind rein stofflicher Natur; sie fügen seinem historischen Bilde keine neuen Züge zu.

Wir fassen die Entwicklung seiner Kunst noch einmal kurz zusammen. Tieck ist der Schlüssel zu seinen ersten Produkten. Von ihm nahm Eichendorff in den ersten Heidelberger Monaten das Empfindungsleben und die starke Betonung sprachmelodischer Elemente herüber. Das Naturbild löst sich in einzelne Sinneseindrücke auf und bietet der starken Bewegung der Gefühle keinen festen Punkt. Novalis tritt merklich zurück. Nun kommt er in Berührung mit der jüngern Romantik, das größte Erlebnis seiner Dichterseele. Die Umwandlung erstreckt sich bis auf die völlige Umwertung seines Sinneslebens. Das Volkslied zieht ihn dauernd in seinen Bannkreis, und auf dieser Grundlage bildet sich seine Verstechnik aus. Die fruchtbarsten Keime für seine spätere Kunst beginnen zu treiben. Die ersten Lieder von bleibender Wirkung gelingen. Das war um die Mitte des Jahres 1808. Ein retardierendes Moment hemmt zunächst seine weitere Entwicklung: Arnims subjektive Darstellung. Wie sich zu den Schwaben Beziehungen anknüpfen, so tritt er auch in die neuen Zentren der Romantik ein: Berlin 1809 bis 1810, Wien 1810—1813. Nach einer Zeit verhältnismäßiger Ermattung, 1814—1824, tritt er von neuem vollendet und reif zugleich mit Heine, Müller, Hoffmann von Fallersleben in die Literatur, nachdem er sich jetzt einen 'Stil' geschaffen. Die Situation wird Landschaft, Panorama, wird in Beleuchtung gezeigt. Die Naturbeseelung stützt sich durchaus auf Einfühlung, der lyrische Rhythmus gewinnt an Mannigfaltigkeit. Aus dem ruhigen Auf- und Abwogen der Gefühle wird eine kunstvolle

Bewegung nach vorwärts: Entfaltung und Entwicklung. Das Naturbild wird fast das einzige Darstellungsmittel der Stimmung. Hier setzte er bewußt oder unbewußt, geleitet von Uhland als praktischem Vorbilde, jene Idee des Novalis in die Tat um, die im Naturbild das vornehmste Darstellungsmittel der Lyrik ahnte. Geübt hat das kein Romantiker. Nur in diesem Sinne ist er Romantiker. In der Ausgestaltung der Situation und dadurch, daß er die ganze Naturbeseelung von der Willkür frei machte und einzig auf das sinnliche Aufnehmen, auf die Einfühlung gründete, leitete er mit seinem Realismus die neue Zeit ein und rettete in dieser neuen Form die romantische Lyrik in die neue Zeit hinüber. Insofern muß man ihn neben Heine den ersten modernen Lyriker nennen.

Als drittes grundlegendes Element für die abschließende Formel müssen zweifellos die Urteile gelten, in denen er sich über das Verhältnis seiner Kunst zur Vergangenheit und Gegenwart klar zu werden suchte. Auf das Urteil über Heine weisen wir zurück.[1]) *Nicht in der unleugbaren künstlerischen Vollendung ihrer Formen besteht ja die Sünde der modernen Poesie, sondern darin, daß sie keinen Inhalt hat als ihre Leidenschaft und das dämonische Spiel der losgebundenen Elementargeister.*[2]) *Verkennt und verschmähet also die Kunst nicht, weil jene sie zu teuer mit ihrer Seele erkauft und mißbraucht haben; denn sie ist ein von Gott bestimmtes Gefäß himmlischer Wahrheiten. Aber gebt*

[1]) vgl. S. 224.

[2]) Geistliche Poesie in Deutschland. Historisch-politische Blätter. 1848. 20, 464. vgl. dazu 'Memento' 1819, R. 95: *Doch wenn die Kräft', die wir 'Uns selber' nennen, Die wir mit Schaudern raten und nicht kennen, Gebundne Bestien* (la bête humaine), '*wie geklemmt in Mauern, Die nach der alten Freiheit dunkel lauern — Wenn die rebellisch sich von dir lossagen, Gewohnheit, Glauben, Sitt' und Recht zerschlagen, Und stürmisch sich zum Elemente wenden: Mußt Gott du werden oder teuflisch enden.*

diesem entweihten Gefäße, bevor sie es ganz zerschlagen, den ursprünglichen Wein des Lebens wieder, gebt dieser jung byronschen Poesie . . wieder jene große tiefsinnige Weltansicht, welche, indem sie das Diesseits an das Jenseits knüpft, aller irdischen Erscheinung eine höhere Deutung und Schönheit verleiht.[1]) Die modernen Formen läßt Eichendorff gelten, denn die hatte er ja zum Teil selbst schaffen helfen. Im Übrigen stellt er sich zu dieser Literatur in bewußten Gegensatz: *In Zeiten gährenden Kampfes kommt es darauf an, sich vor allem seiner eigenen Stellung klar bewußt zu werden, gegen das erkannte Böse . . nach bestem Wissen und Gewissen Einspruch zu tun, und so den ewigen Banner, den die Nachwelt von uns fordern wird, wenigstens für eine bessere Zukunft unbefleckt über dem Getümmel aufrecht zu erhalten.*[2]) Klar und deutlich lautet sein literarisches Bekenntnis in seiner Literaturgeschichte:[3]) *Es sei mit einem Wort: eine der Schule entwachsene Romantik, welche das verbrauchte mittelalterliche Rüstzeug abgelegt, die katholisierende Spielerei und mystische Überschwenglichkeit vergessen und aus den Trümmern jener Schule nur die religiöse Weltansicht, die geistige Auffassung der Liebe und das innige Verständnis der Natur sich herübergerettet hat.* Also Neuromantik! Ein Kompromißprogramm, das die ganze Nation annehmen konnte, zu dem sich eine neue Generation immer entschiedener bekannte und bekennt.

Die Formel für Eichendorffs Stellung in der deutschen Lyrik ergibt sich nun unmittelbar. Von der ältern Romantik ausgehend, bildet er eine Idee des Novalis selbständig weiter, entwickelt sie zur Grundlage seines Stiles, seiner Technik, sammelt die kostbarsten Elemente der jüngern Romantik in sich und leitet sie, bis 1830

---

1) S. 468.

2) ebenda.

3) hsg. v. W. Kosch. S. 537.

parallel mit Heine und andern, dann bis zum Einsetzen der Neuromantik im Gegensatz zur herrschenden Literatur in die neue Zeit hinüber. Er ist der einzige aus der alten Schule, der die fruchtbarsten Elemente der Romantik an die Neuromantik vermittelte; oder wenn wir das allgemein Historische seiner Erscheinung betonen — die Literaturgeschichte ist ja nur ein Glied in der goldenen Kette der historischen Wissenschaften —: der Lyriker Eichendorff ist ein Typus für die leisen Übergänge,[1] die Generationen von verschiedenem Empfinden und verschiedenen künstlerischen Idealen verknüpfen. Altes Leben blüht in neuen Formen weiter und wächst befruchtend in neue Zeiten.

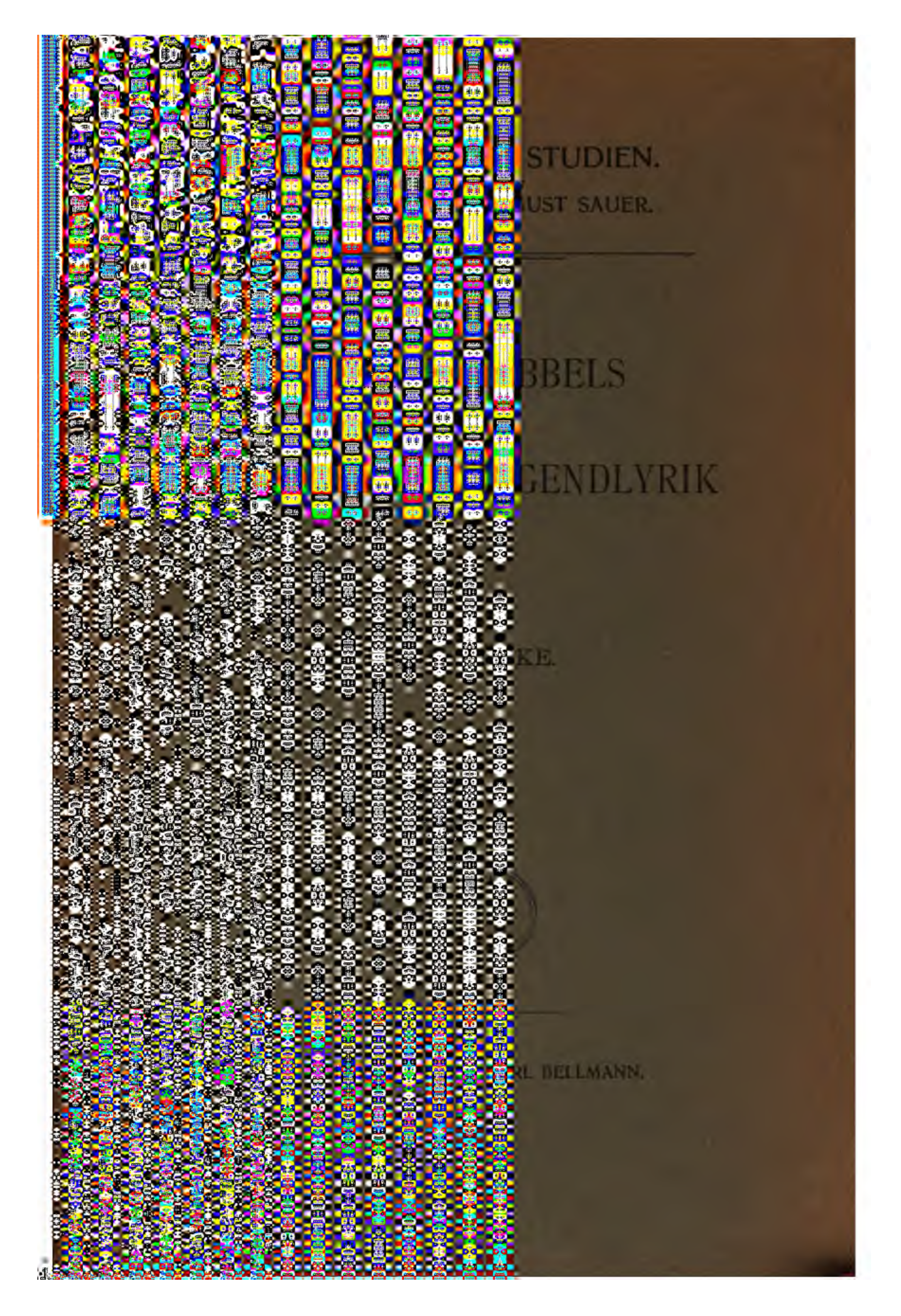
[1]) Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte. X.

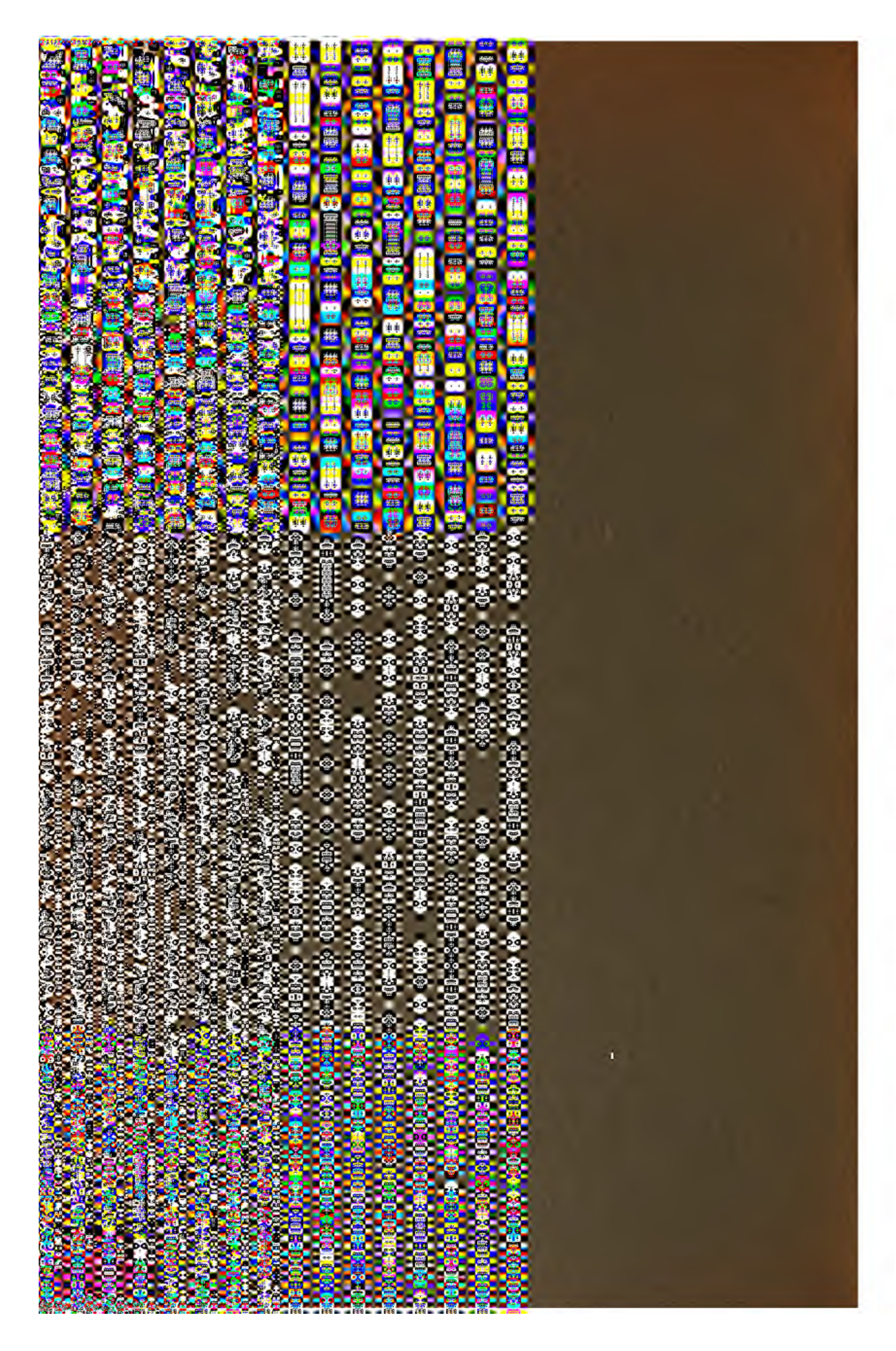
I. Namenregister.

Die Werke sind unter den Verfassern zu suchen. Die fett gedruckten Zahlen beziehen sich auf die Anmerkungen.

II. Verzeichnis der besprochenen Gedichte Eichendorffs.

Die Gedichte gleichen Titels sind chronologisch geordnet. Bis 1813 folge ich in den Überschriften Pissin, von da an Brümmer (Reclam).


STUDIEN.
UST SAUER.
BBELS
GENDLYRIK
KE.
RL. BELLMANN.



PRAGER

DEUTSCHE STUDIEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON KRAUS UND AUGUST SAUER.

ELFTES HEFT.

FRIEDRICH HEBBELS PHILOSOPHISCHE JUGENDLYRIK.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

FRIEDRICH HEBBELS

PHILOSOPHISCHE JUGENDLYRIK

VON

DR. PAUL ZINCKE.

Motto:

,Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein.
Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist
Ewigen Lebens ahndevoll.

Goethe.



PRAG.

DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.

1908.

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

W. = R. M. Werner. Friedrich Hebbel. Sämmtl. Werke. Berlin. Behr. 1902.
T. = R. M. Werner. Friedrich Hebbel. Tagebücher. Berlin. Behr. 1903.
B. = R. M. Werner. Friedrich Hebbel. Briefe. Berlin. Behr. 1904.
Friedrich Hebbel. Gedichte. Hoffmann und Campe. Hamburg 1842.
Friedrich Hebbel. Sämmtliche Werke in 12 Bänden. Mit Einleitungen und Anmerkungen von Emil Kuh. Neu herausgegeben von Hermann Krumm. Leipzig 1892.
Emil Kuh. Biographie Friedrich Hebbels. Wien und Leipzig 1907.
R. M. Werner. Hebbel. Ein Lebensbild. Berlin 1905.
Alfred Neumann. Aus Fr. Hebbels Werdezeit. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des kgl. Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899.
Wilh. Waetzoldt. Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Inauguraldissertation. Berlin 1903.
Arno Scheunert. Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Fr. Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903.
Fr. W. J. von Schellings sämmtliche Werke. Hgg. von K. F. A. Schelling. Stuttgart und Augsburg 1839.
Zeitschrift für spekulative Physik. Herausgegeben von Schelling. Jena und Leipzig 1800.
Kuno Fischer. Schellings Leben, Werke und Lehre. Dritte Auflage. Heidelberg 1902.
Wilhelm Windelband. Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften. Leipzig 1904.

Friedrich Überweg. Grundriss der Geschichte der Philosophie des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Dr. Max Heinze. Berlin 1902.
Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. 53. Jahrgang. Leipzig 1894.
Artur Kutscher. Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. Hebbel-Forschungen. Berlin. Behr. 1907.
Joachim Frenkel. Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion. Hebbel-Forschungen. Berlin. Behr. 1907.
Franz Zinkernagl: Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904.
Bernhard Münz. Friedrich Hebbel als Denker. Wien und Leipzig 1906.
Eduard Kulke. Erinnerungen an Friedrich Hebbel. Wien 1878.
Archiv für Philosophie. II. Abteilung: Archiv für systematische Philosophie. XIII. Band. Heft 2. Berlin 1907.

I. Einleitung.

'Ich habe seit meinem 22. Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen; alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist in mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt und bestritten worden'.

'Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend und nicht ahnend, dass der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich sein und in ihm eine neue Form finden muss, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poesie ausschwitzen soll, muss ich, wenn 's nicht mein eigen ist, doch erst als Philosophie eingesogen haben und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Sein und Nicht-Sein absolut nicht begreifen konnte; wer aber auf der Schwelle schon stolpert, wird die Geheimnisse des Hauses gewiss nicht entdecken'.

Friedrich Hebbel.

Die vorliegenden Studien sind keineswegs als abschließende und erschöpfende Arbeit über Hebbels Jugendlyrik gedacht. Sie besprechen nur die philosophischen Gedichte aus der Wesselburener, ersten Hamburger und Heidelberger Zeit und suchen aus ihnen und den gleichzeitigen Tagebuch- und Briefstellen die ersten philosophischen Anschauungen Hebbels zu ermitteln. Sie sollen nur Bausteine, nur Material liefern für eine erschöpfende Darstellung des gesamten Entwicklungsganges, den Friedrich Hebbel als Denker und Dichter genommen, nur die Grundlagen geben, für den Aufbau der Philosophie und Ästhetik Hebbels

Die Abhandlungen über die Gedichte aus den Jahren 1832 bis 1835 beschäftigen sich mit den Resultaten Neumanns ('Aus Friedrich Hebbels Werdezeit'. 1899) und Waetzoldts ('Friedrich Hebbel und die Philosophie seiner Zeit'. 1903).

Neumann hat als erster in den philosophischen Jugendgedichten Hebbels 'deutliche Anklänge' an die Philosophie Schellings wahrzunehmen geglaubt. Waetzoldt hat die von Neumann vorgebrachten Resultate 'richtig' befunden und in seine Schrift übernommen. Er fügte auch noch Tagebuch- und Briefstellen hinzu, die ihm Schellingsche Anschauungen zu enthalten schienen. Eine genaue Durchforschung der gesamten Jugendschriften Hebbels hat nun ergeben, daß eine derartige direkte oder indirekte Berührung mit Schelling in Wesselburen, Hamburg oder Heidelberg nicht erfolgte. Die ersten philosophischen Anschauungen Hebbels entstammen der Gedankenlyrik Schillers aus der Stuttgarter und Mannheimer Zeit, die auch formell für die ersten Dichtungen maßgebend war.

Die ersten philosophischen Ansichten Hebbels entwickeln sich wenigstens bis zum September 1836 durchaus selbständig und unabhängig von jeder zeitgenössischen Philosophie.

Neumann war der Ansicht, daß das in Wesselburen entstandene *Lied der Geister* und das Hamburger Gedicht *Auf ein schlummerndes Kind* Ideen der Schellingschen Schrift 'Philosophie und Religion' enthielten. In dem Gedicht *Der Mensch* liegt nach ihm jene Anschauung der Natur vor, die Schelling in der 'Allgemeinen Deduktion des dynamischen Prozesses' (1. A. IV. B. S. 1) und in dem Gedicht über das Erwachen des Riesengeistes Mensch in der Natur (Miscellen 1. A. IV. B. S. 546) vorträgt. In dem Gedicht *Gott über der Welt* seien Ideen aus Schellings 'Transcedentalem Idea-

lismus' verwertet. — Neumann, der die Schellingsche Schrift 'Philosophie und Religion' nur aus dem Werke Kuno Fischers über Schelling kannte, legt ihr ganz andere Gedanken unter, Gedanken, die nur dem Mißverständnis des Fischerischen Textes ihren Ursprung verdanken. Mit den Ideen des Originals hat weder das *Lied der Geister* noch das Gedicht *Auf ein schlummerndes Kind* etwas zu schaffen. — Das Gedicht *Der Mensch* wurde von Neumann rein pantheistisch gedeutet und sein Ideengang in Zusammenhang gebracht mit den Anschauungen der Schellingschen Naturphilosophie oder besser mit den Ideen, die Neumann in den naturphilosophischen Schriften Schellings enthalten glaubte. Die von Neumann hervorgehobenen Anschauungen sind aber nicht das geistige Eigentum Schellings. Das Hebbelsche Gedicht hat weder mit Schellings Naturphilosophie noch mit dem Naturpantheismus der Romantiker etwas gemein. Wie eine genaue Analyse des Textes und ein Zurückgreifen auf die werdende Weltanschauung des Wesselburener Hebbel ergab, ist der Gehalt des Gedichtes nicht pantheistisch, sondern materialistisch. Die Parallele mit der Schellingschen Naturphilosophie stellt Neumann gleichfalls auf, ohne die Schriften dieser Epoche des Schellingschen Denkens aus eigenem Studium zu kennen.

Gleich bei der Besprechung des ersten Gedichtes erwies es sich als nachteilig, daß die Schellingschen Ideen nur an einzelnen aus dem Zusammenhang gerissenen Stellen erwiesen wurden. Durch das Herausheben jener Stellen aus der ihnen von Schelling selbst angewiesenen Umgebung wurden jene Zitate, die meist Teile von langen Schlußketten waren, ganz unverständlich und bei den allgemeinen, oft recht dehnbaren Begriffen, mit denen die Schellingsche Philosophie arbeitet, konnte ihnen dann leicht eine ganz entgegengesetzte Auslegung zuteil werden, die sich aber

gleich als unhaltbar erweist, wenn man den Satz wieder in das ursprüngliche Ganze einreiht. — So kam es, daß Neumann die fast ganz im Geiste Platos geschriebene Abhandlung Schellings 'Philosophie und Religion' nach einer aus dem Zusammenhang der Fischerischen Darstellung gerissenen Stelle naturpantheistisch interpretieren konnte. So kam es ferner, daß die ganz von der dynamischen und mechanistischen Naturansicht Schellings getragene Abhandlung 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses' von Neumann pantheistisch im Sinne der romantischen Dichter erklärt wurde. Auf ein derartiges gewaltsames Herausreißen von Stellen aus irgend einem Absatz des Schellingschen Textes ist auch die gänzlich falsche Auslegung zurückzuführen, die Neumann dem transzendentalen Idealismus Schellings zu Teil werden ließ. Er tut hier nicht nur den Schellingschen Gedanken, sondern auch den vom Verfasser gewählten Begriffen und Worten Gewalt an. Diese bedeutende Abhandlung Schellings hat mit der anthropomorphistischen Vorstellung von Hebbels Gedicht *Gott über der Welt* nicht das Geringste zu tun. Vor dem Beginn des Heidelberger Aufenthaltes, während der Zeit also, in der Hebbel das erstemal durch Emil Rousseau von Schelling hörte, bricht die Untersuchung Neumanns ab.

Waetzoldt hat sich, was die Gedichte angeht, überall genau an die Ausführungen Neumanns gehalten, die von ihm auf Treu und Glauben angenommen wurden. Er erkannte nicht, daß Neumann nicht vertraut war mit den Schellingschen Originalen, er sah nicht, daß dem Ideengange und dem Gehalte der Schriften Schellings ganz andere Gedanken und eine völlig andere Weltansicht untergelegt wurden, daß die Parallelstellen, die Neumann vorbrachte, nicht aus einer direkten Bekanntschaft mit den Schriften Schellings hervorgegangen waren. — Waetzoldt unternahm es

ferner, aus Tagebuch- und Briefstellen Hebbels die direkte Berührung unseres Dichters mit Schelling nachzuweisen. Viele Stellen aus Hebbels Schriften verloren durch das Loslösen aus dem Zusammenhang ihren Sinn und ihre Bedeutung, oft wurden sie gänzlich unklar. Es bleibt bei vielen von ihm herangezogenen Tagebuchnotizen dunkel, aus welcher Anregung sie hervorgegangen sind, in welchen Gedankenkreis des Dichters sie gehören, in welchem Sinn sie gemeint sind. Hier gilt zum Teil das Gleiche, was oben von der Behandlung der Schellingschen Schriften durch Neumann gesagt wurde. Der Wortlaut der Tagebuchstellen ist oft ein so dunkler, daß er nur im Zusammenhang mit einem größeren Komplex von gleichzeitigen Vorstellungen ganz verständlich wird. Nur ein Zusammenfassen des gesamten Materials könnte einer solchen Aufgabe gerecht werden.

Dazu kommt, daß Waetzoldt Tagebuchstellen aus den letzten Lebensjahren Hebbels unmittelbar neben die aus seiner Frühzeit stellt. Dadurch wurde der Sinn beider Stellen oft ein ganz anderer. So wurden wichtige Partien durch derartige willkürliche Zusammenstellung oft völlig umgedeutet. Waetzoldt ließ bei Behandlung des Materials eben das wichtige Erfordernis chronologischer Ordnung ganz und gar bei Seite und so wird weder klar, wo der indirekte oder direkte Einfluß Schellings einsetzt oder aufhört, noch was Hebbel aus eigenem hinzugab. Nach seiner Schrift müßte Hebbel sein ganzes Leben lang Schellingianer, Hegelianer und zum Teil auch Solgerianer gewesen sein. Was nur ihm angehört, erfährt man nicht. Und gerade die Frage nach der Möglichkeit und dem Grade der Originalität der Hebbelschen Kunstauffassung und Weltanschauung hätte überall gestellt werden müssen.

Eine genaue Durchforschung des gesamten Materials aus der Frühzeit des Dichters bis zum September 1836

hat nun ergeben, daß spätere Gedanken Hebbels, die Waetzoldt (der übrigens noch nach Bamberg gearbeitet hat) als echt Schellingisch bezeichnet, schon in den Schriften des jungen Hebbel vorkommen und zwar in einer Zeit, in der Hebbel, wie er selbst sagt, noch nicht einmal den Namen Schellings kannte. So verhält es sich z. B. mit dem Gedanken 'Das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit'. Nach Waetzoldt soll dieser aus Schellings transzendentalem Idealismus stammen; bei Hebbel erscheint er aber bereits im Hamburger Tagebuch von 1835 und wird in einer Form ausgedrückt, die zeigt, daß die Idee Hebbels ganz und gar nichts mit Schelling zu tun hat (Siehe unten *Erleuchtung*). Viele von Waetzoldt angeführte Tagebuchstellen erhalten überhaupt eine ganz unschellingische Gestalt, wenn man sie wieder in den betreffenden Absatz des Hebbelschen Tagebuches einsetzt. Was Waetzoldt bis in den September 1836 als echt Schellingisch in Anspruch nimmt, muss nach der Durchsicht des ganzen Materiales entschieden als Hebbels geistiges Eigentum betrachtet werden.

In der vorliegenden Abhandlung soll gezeigt werden, daß die philosophischen Anschauungen Hebbels bis zum Beginn der Münchner Zeit sich ganz und gar unabhängig von der Philosophie Schellings und von jeder zeitgenössischen philosophischen Doktrin überhaupt entwickelt haben, daß Hebbel sich durch eigenes Nachdenken zu grundlegenden Begriffen über Gott, Natur, Mensch, Weltall und Unsterblichkeit durchgerungen hat.

Seine Weltansicht hat eine Reihe von wichtigen Umgestaltungen erlebt. Das Wesselburener Gedicht *Gott* zeigt Hebbel noch als gläubigen Christen. Das Gedicht *Der Mensch* ist materialistisch und entstand unter dem Eindrucke der Schillerischen Jugendlyrik. In dem Hamburger Gedicht *Gott über der Welt* versucht Hebbel

eine Verschmelzung der älteren christlichen Weltansicht mit dem Materialismus in Form einer Mythe. Während der naturwissenschaftlichen und philosophischen Gespräche mit den Mitgliedern des literarischen Vereines, für den Hebbel eine Reihe von Rezensionen über naturwissenschaftliche und philosophische Abhandlungen schrieb, reifen allmählich seine pantheistischen Ansichten. Das Hamburger Tagebuch und die letzten Hamburger Gedichte *Rosenleben*, *Bei einem Gewitter* und *Horn und Flöte* beweisen dies. Trotz des materialistischen und pantheistischen Evangeliums bleiben eine Reihe von älteren deistisch-christlichen Vorstellungen in seiner Seele haften, vor allem der Unsterblichkeitsglaube, der als poetisches Bekenntnis in den Gedichten *Auf ein schlummerndes Kind* und *Offenbarung* wiederkehrt.

In den Heidelberger Gedichten verkündet Hebbel am lautesten sein pantheistisches Evangelium *(Auf eine Unbekannte, Das Sein)*. Auch dieses formt sich noch mehrmals um. Erst scheint ihm der Mensch angesichts des allgewaltigen Wirkens, des ewigen Zeugens und Vernichtens in der Natur von der Bedeutung eines Stäubchens, das dem All gegenüber nichts bedeutet *(Nachtlied* und *Stillstes Leben)*. Während der düsteren Stimmungen des Heidelberger Aufenthaltes kommt er, die pantheistische Weltansicht, vor allem die Idee der unfühlenden Rücksichtslosigkeit der Natur unbewusst fortbildend, zu der Anschauung, daß eine höhere ethische Harmonie im Naturzusammenhange nicht vorhanden sei. In den *Lebensmomenten* erzeugte diese pessimistische Stimmung vor allem die Anschauung, daß das ganze Sein nur da sei, um in ein Nichtsein zurückzufluten, daß die Menschheit durch freiwillige Resignation, die Natur durch Absterben ihr Ende finden werden. Diese düstere tragische Auffassung war nur das Produkt der momentanen schwermütigen Stimmungen und gehörte wie die folgenden versöhnlichen Gedichte zeigen, Hebbels Denken nicht dauernd an.

In der nächsten Zeit erscheint ihm der Mensch, der in seinem Innern eine freie höhere Welt, eine Welt der Gedanken und vollkommenerer Gestalten, ein Reich des Lichtes trägt, in dem Gerechtigkeit und Harmonie herrscht, auch eine Welt zu bedeuten, die ebenso reich, unendlich und ewig ist als die wirkliche. — Gott-Natur ist die Quelle des wirklichen Seins, der Gestaltenwelt, die uns umgibt. Der Mensch ist die Quelle eines höheren geistigen Seins *(Nicht darf der Staub* und *Erquickung).*

In der Behandlung des vorliegenden Themas wurde von der Arbeitsweise Neumanns und Waetzoldts, die die Originaltexte der Philosophen bei Seite lassen, abgegangen. Überall wurde über die späteren Darstellungen hinaus unmittelbar auf die Philosophen selbst zurückgegriffen. A. Kutscher nennt in seiner Schrift über Hebbel (Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Hebbel-Forschungen-Berlin. Behrs Verlag. 1907) die Methode Waetzoldts, die Grundideen Hebbels, wie sie in einzelnen Tagebuchstellen niedergelegt wurden, unmittelbar mit den verwandten Anschauungen Schellings und Hegels zu vergleichen, gefährlich, weil Hebbel keinen der Philosophen besonders gelesen, sich an keinem allein (!) gebildet habe (S. 16). Kutscher ist darüber ungenau unterrichtet. Hebbel hat in der späteren Zeit die deutschen Philosophen sehr wohl gelesen und studiert. In München Hegel ('Logik'), Solger ('Erwin'), in Kopenhagen Hegel ('Ästhetik'), in Wien Kant und Schopenhauer; studiert hat er früher mit besonderem Interesse wohl nur die Hegelsche Ästhetik. Kutscher lehnt also jede unmittelbare auf die Quellen zurückgreifende Untersuchung ab; denn nach ihm entstammen ja nur die großen Züge, die Grundideen von Hebbels Philosophie den Hauptströmungen des zeitgenössischen Denkens, die Einzelheiten und die Form seien nicht entlehnt. Ob sich das wirklich so

verhält, müsste erst untersucht und erwiesen werden. Es bleibt die Frage offen, ob man zu wissenschaftlich sicheren Resultaten kommen kann, wenn man nur auf einzelne allgemeine Grundideen der absoluten Philosophie in der oft unklaren Darstellung einer jüngeren Biographie oder Geschichte der Philosophie verweist und die Heranziehung der Originaltexte von vornherein ausschließt. In dem Fall Hebbel scheint mir ein derartiger Vorgang nachteilig und zwar aus mehreren Gründen. Erstens studierte Hebbel wenigstens in den späteren Jahren die absoluten Philosophen nach den Originaltexten. Zweitens kann man ohne ein Zurückgreifen auf die zeitgenössische Philosophie selbst nie eine sichere Grenze ziehen zwischen dem Selbstgedachten und Übernommenen bei Hebbel. Drittens lassen sich diese Grundanschauungen der Philosophen mit voller Sicherheit nur an einzelnen Stellen erweisen. Es geht auch deshalb nicht an, hier auf eine uns zum größten Teile unbekannte Zeitströmung zu verweisen, weil die Anschauungen der Philosophen hier nicht in jener Klarheit und Präzision erscheinen, sondern vielfach schon umgestaltet auftreten. Wie viel gehört von dieser Zeitströmung noch dem oder jenem Philosophen an? Die Untersuchung würde dadurch auf ein uferloses Meer gedrängt. Es gilt hier nur die Frage: Was gehörte Schelling und Hegel, was Hebbel an? Aber nicht: Was kursierte damals etwa als Schellingsche oder Hegelsche Philosophie. Die unklaren, verworrenen philosophischen Vorstellungen, die Hebbel in der Zeitströmung vorfinden konnte, kommen für die Forschung nicht in Betracht. Die Frage ist nur die: Was ist in Hebbels Weltansicht echter Schelling oder echter Hegel. Man kann sich daher auch nicht mit den Anschauungen begnügen, die in allgemeinen Darstellungen als Philosophie Schellings oder Hegels bezeichnet werden. Selbst der gewissenhafteste Biograph muß im Interesse

der Schilderung oft abweichen, Zwischenglieder erfinden und wird so auf Gedankengänge gedrängt, die der Philosoph selbst eigentlich gar nicht gewandelt hat. — Findet sich also in den Anschauungen des jungen Hebbel keine Idee, die man ganz für Schelling oder Hegel in Beschlag nehmen kann, so kann meiner Meinung nach auch die Zeitströmung nicht diese Wirkung auf den Dichter gehabt haben. Nur die Originaltexte aber können Klarheit darüber geben, was der absoluten Philosophie oder dem jungen Hebbel ganz angehört. Auf jedem anderen Wege drängen sich unklare, zum Teil jüngere Vorstellungen in den Vordergrund, muß eigene willkürliche Erfindung und Zusammenstellung das klare Bild von Hebbels geistigem und philosophischem Entwicklungsgange trüben.

Jeder, der dem gegenwärtigen Stande der Hebbelforschung fern steht, dürfte den Eindruck empfangen, daß die Arbeiten Neumanns und Waetzoldts nach der Erweisung der stärksten Fehler und Irrtümer eine weitere Besprechung und Analyse nicht verdienen. Es wurden trotzdem alle das vorliegende Gebiet betreffenden Ansichten beider Darstellungen geprüft und verbessert, erstens weil es galt, den großen Gegensatz zwischen den philosophischen Ansichten Schellings und der gesamten geistigen Welt Hebbels zu erweisen, zweitens weil die Ansichten Neumanns in der gesamten Hebbelforschung als richtige Ergebnisse erscheinen. Das Bild des jungen Denkers Friedrich Hebbel ist durch diese Untersuchung Neumanns völlig getrübt worden. Der Hebbel der Frühzeit hatte diese Anschauungen gar nicht, die Neumann in seinen Jugendgedichten aufzeigen will und steht in seinem Denken in völligem Gegensatz zu Schelling, trotzdem er wie dieser später Pantheist war.

Werner gibt in seiner Rezension (Euphorion VII, 797 ff.) die Übereinstimmung mit Schelling zu,

lehnt aber die Annahme des Einflusses ab mit Rücksicht auf eine Briefstelle (B. V, 39 ff.), durch die wir erfahren, daß Hebbel in Wesselburen noch nicht einmal den Namen des Philosophen kannte. Die Übereinstimmung beruht nach Werner auf einem 'Zufall'. Neumann wendet sich gegen diese Anschauung in seiner Rezension der Wernerschen Ausgabe (Zeitschrift für klass. Altertum und für Pädagogik, IX. B. V. Jg. 1902 S. 74 f.): 'Ich vermag mich dieser Auffassung nicht anzuschließen, da die nachgewiesenen Parallelen für mein Gefühl zu auffällig sind, als daß ich mich mit dem Gedanken eines Zufalls beruhigen könnte. Lag doch auch die Schellingsche Naturphilosophie in den zwanziger und dreißiger Jahren des verflossenen Jahrhunderts so in der Luft, daß der seine Weltanschauung damals in sich aufbauende junge Dichter, ohne daß er den Namen Schellings zu kennen brauchte, manches aus dieser gerade poetische Gemüter anziehenden Metaphysik unbewußt als Keim in sich aufnehmen konnte, um es poetisch um und weiter zu bilden. Daß der selbständigkeitstolze Hebbel später davon nichts wissen wollte, darin ist also ein Gegenbeweis meiner Auffassung notwendig nicht zu erkennen'. In der Einleitung, die Werner den Jugendgedichten Hebbels voranschickt, spricht er neuerdings von dieser Verwandtschaft. Er übernimmt die Ansicht Neumanns und rechnet mit der Möglichkeit, daß Hebbel die Elemente dieser Weltansicht nahezu selbständig weiterentwickelte und zu einer eigenen Überzeugung ausbildete. Er ist also der Ansicht, daß nur die Grundideen der Schellingschen Philosophie auf indirektem Wege Hebbel zugetragen und von ihm selbständig weiter entwickelt wurden. Die gleiche Anschauung vertritt Werner in seiner Hebbel-Biographie (1905): 'Sein Naturpantheismus erinnert an die Romantiker, vor allem an Schelling, ohne daß er den Philosophen schon gekannt hätte' (S. 33). Werner gibt also auch hier teilweise Übereinstimmung zu.

Auch Zinkernagel (Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin. Reimer. 1904) bestätigt die Verwandtschaft des jungen Hebbel mit Schelling: 'Er (Neumann) kommt — wenigstens in Bezug auf Schelling — zu interessanten Ergebnissen. Die Frage bleibt aber trotzdem immer noch, wie wir uns diese Ähnlichkeit zu erklären haben, und die Antwort, die der Verfasser auf diese Frage gibt, wenn er von indirekter Einwirkung redet, scheint die Schwierigkeit, die hier vorliegt, doch nicht genügend zu würdigen' (S. XVI). Die Verwandtschaft mit Schelling schien ihm also so groß, daß er sie mit dem Hinweis auf indirekte Einwirkung nicht genügend erklärt fand.

Am ausführlichsten nimmt Scheunert (Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Hamburg und Leipzig. Voss. 1903) zu dieser Frage Stellung. 'Besonders hervorzuheben ist bei Dr. Neumanns Untersuchung die überaus glückliche Verwertung von Jugendgedichten Hebbels als Belege für den im Dichter lebendigen und wirksamen romantischen Naturpantheismus. Mit grosser Schärfe werden Ansichten Schellings in diesen Gedichten aufgezeigt, was einen äußerst bemerkenswerten Beweis dafür gibt, wie früh Hebbel bezüglich der Grundzüge seiner Weltanschauung mit sich selbst fertig war' (S. 326). — 'Das Wertvollste bleibt, von den hier nicht in Frage kommenden Textsammlungen abgesehen, die äußerst dankbare Ausbeute der Jugendgedichte hinsichtlich ihrer Verwandtschaft mit Schellingschen Gedanken' (S. 328). — Scheunert hält also auch die Ideen und Anschauungen der Jugendgedichte Hebbels für echt Schellingisch. In Beantwortung der Frage nach dem Ursprung dieser Einwirkung schließt er sich der Ansicht Neumanns von der indirekten Form dieser Einwirkungen an. Jeder sei ein Kind seiner Zeit und könne sich den allgemeinen Ideen derselben

nicht entziehen. Seine Ansicht über das spätere philosophische Denken Hebbels überträgt er nun auch auf die Wesselburener Zeit des Dichters. Die Anschauungen seien aus dem Geiste der Philosophie der Zeit hervorgewachsen, aber durchaus originell. Er nahm die Gedanken anderer Philosophen wie etwas Selbstverständliches an, erkannte sie gemäß der intuitiven Art seines Denkens mehr gefühlsmäßig an oder stieß sie zurück. Die zeittreibenden Ideen trafen Hebbel als einen fertigen in dem Sinne, daß er sie als etwas Sympathisches und Konformes anerkannte und begrüßte oder ablehnte und zwar beides gefühlsmäßig. Die krassen Widersprüche, in die sich Scheunert bei Behandlung dieser Frage verwickelt, zeigen, daß er sich selbst nicht klar darüber war. Ein philosophisches System kann doch nicht die allgemeinen Ideen der Zeitphilosophie enthalten, bestimmte Gedanken anderer Philosophen umschließen und zugleich durchaus originell sein. Wenn es auch nur die sympathischen Anschauungen waren, die Hebbel übernahm, sie waren doch fremden Ursprunges und fremden Charakters. Wenn Scheunert dieser Annahme huldigt, welchen Wert hat dann die Schlußbemerkung, daß Hebbel ausschlaggebenden Einfluß doch nie erfahren habe?

Auch A. Kutscher (Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. 1907) hält mit Neumann indirekte Beeinflussung Hebbels durch Schelling für unabweisbar. Er scheint die Sache selbst nicht genauer untersucht zu haben. Er führt Hebbels oben besprochenen Einwand, daß er in Wesselburen noch nicht einmal den Namen Schellings gekannt habe, an und meint, er beweise gar nichts. Das ganze geistig emporstrebende Deutschland stand im Banne der Schellingschen Philosophie [offenbar im Banne des ersten Stadiums der Schellingschen Philosophie; denn nur von deren Einwirkung ist an der betreffenden Stelle bei Kutscher zu-

nächst die Rede]. Man finde Gedanken Schellings und Hebbels vereint. Er sei ein Eklektiker gewesen, man verstehe ihn erst ganz durch Schelling, Solger und Hegel, ganze Kapitel aus ihnen könne man zur Verdeutlichung von Hebbels System einschieben. Hebbel aber wollte nicht Schüler sein, er war stolz auf das Selbstgedachte, Selbstzusammengelesene. Er stand schon in Heidelberg auf demselben Standpunkte wie die absoluten Philosophen, vor allem wie Schelling. Er sah in ihren Systemen nebensächliche Abweichungen für Grundverschiedenheiten an. Seine Ästhetik und Philosophie sei hervorgegangen aus den Systemen Schellings, Solgers und Hegels und ohne diese undenkbar. — Hebbel verdanke ihnen seine frühe Entwicklung.

Eine Besprechung von Kutschers Urteil über die spätere Entwicklung des Hebbelschen Denkens fiele über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. Es soll nur seine Ansicht über den jungen Denker Friedrich Hebbel berührt werden. Kutscher geht noch weiter als Scheunert. Er stempelt Hebbel und zwar auch den jungen Dichter zum absoluten Philosophen, zum nachkantischen Metaphysiker nur mit dem Unterschied, daß ihm im Gegensatz zu Schelling und den anderen jede Originalität fehlt. Für die Wesselburener Zeit scheint er tiefgehenden indirekten Einfluß von Seiten der Naturphilosophie Schellings anzunehmen. Zur Heidelberger Zeit bemerkt er: Hebbel trieb selbst Philosophie und stand auf demselben Standpunkt wie Schelling, obgleich er noch keinen Philosophen gelesen hatte (!). —

Auf die Einzelheiten dieser an blinden Behauptungen so reichen und an Nachweisen so schwachen Repliken einzugehen, spare ich mir für eine spätere Stelle auf, wo die einzelnen hier berührten Probleme genauer besprochen werden. Nur die Hauptsache möchte

ich hervorheben. Die Behauptung, daß Hebbel in Wesselburen unbewußt Einwirkungen der Schellingschen Naturphilosophie erfahren habe, scheint mir durch den völlig irrtümlichen Hinweis, daß das ganze geistig emporstrebende Deutschland (zu dem übrigens der Kirchspielschreiber Hebbel nicht gehörte) Anfang und Mitte der dreißiger (!) Jahre ganz im Banne der Naturphilosophie Schellings gelegen sei, nicht genügend begründet. — Nach Scheunert entlehnte Hebbel nur die Grundideen seiner Philosophie den zeitgenössischen Denkern und gestaltet sie in origineller Weise um, nach Kutscher übernimmt Hebbel diese Anschauungen ohne sie umzubilden. — Sie erscheinen als echt Schellingsche Ideen in seinem System und lassen sich vom Original aus erklären und ergänzen. — Sein System sei in Heidelberg schon das Schellings gewesen bis auf nebensächliche Abweichungen[1]). — Diese Anschauung scheint für Kutscher die maßgebende gewesen zu sein, trotzdem er später von ihr abgeht. Hier heißt es: Hebbels System sei nur hervorgegangen aus dem Schellings (S. 20), das heißt doch wohl nicht unverändert übernommen, sondern nur angeregt und begründet durch die Übernahme der Grundideen Schellings. — Die Ansicht Kutschers ist also noch widerspruchsvoller und unklarer als die Scheunerts. Für seine vielen Behauptungen über die Jugend Hebbels fehlt es leider an jedem Nachweis und Beleg. Eine Untersuchung der Jugendgedichte hat ergeben, daß auch Kutscher durch Neumann auf den unrichtigen Weg gedrängt wurde.

A. Schapire im 'Archiv für systematische Philosophie' (II. A., XIII. B. H. 2: 'Zu Hebbels Anschauungen über Kunst und künstlerisches Schaffen'. 1907)

[1]) Wie er diesen eklektischen Standpunkt mit der Annahme der indirekten Einwirkung in der Jugend (auch in der Heidelberger Zeit) in Einklang bringt, gibt er leider nicht an.

hält eine genauere Bestimmung des Inhaltes und der Stärke des philosophischen Einflusses in Wesselburen für unmöglich. Die Ideen der idealistischen Philosophie seien in den 30er und 40er Jahren, wenn auch in verwässerter Form bis in die harmlosesten Journalartikel gedrungen, so daß es schwer sei festzustellen, was auf Hebbel von Einfluß gewesen sei. Mit der Möglichkeit indirekter Einwirkung scheint also auch sie in der Stille gerechnet zu haben.

Auch Frenkel (Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion. Hebbel-Forschungen. I. Berlin, Behr. 1907) beruft sich auf Neumanns 'überaus geistreiche Untersuchung und feine Analyse' der Hebbelschen Jugendgedichte. Er schließt sich einer dritten Ansicht Scheunerts an, daß die Schellingische Gestalt von Hebbels erstem Weltbild dem Geiste der Zeit zuzuschreiben sei, der einem unsichtbaren Fluidum gleich alles durchdringe, was er gebiert, allen Produkten seine Signatur aufdrücke. Das ist nun wieder eine andere Auffassung. Früher nahm Scheunert an, daß Hebbel die allgemeinen Ideen von der Zeitphilosophie übernahm, aber doch sonst originell in seinem Denken war. Hier, daß er ganz selbständig dachte, nur der Zeitströmung gemäß zu verwandten Anschauungen kam.[1]) Frenkel deutet

[1]) Es liegt übrigens noch eine vierte Ansicht Scheunerts vor, die sich an einer früheren Stelle (S. 13) findet. Sie ist gegen Neumann gerichtet: 'Wir werden jedoch diese Einflüsse wenn überhaupt von solchen zu reden ist, durchaus nicht hoch anzuschlagen und daran festzuhalten haben, daß Hebbels System bereits vorher in seinen Grundzügen feststand und in der Folge durchaus selbständig weiter entwickelt wurde und daß die Philosophie seiner Zeit nichts vermochte, als ihm seine Ideen zu bestätigen oder zu bestreiten (Br. N. I, 412. u.), welches Letztere auf Hebbel gewiß keinen Eindruck gemacht hat. Wir haben demzufolge nicht von Einflüssen, sondern nur von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften des Hebbelschen Systems mit der absoluten Philosophie zu reden' und dazu die Anmerkung: 'Die ersten dreissig

das auf den Pantheismus Hebbels und Schellings. Auch die großen Unterschiede zwischen den pantheistischen Ansichten Hebbels und Schellings weise ich im Verlaufe der Arbeit ausführlich nach. Wenn Hebbel vom Geiste seiner Zeit nur im Leisesten berührt gewesen wäre, so würde sich seine Weltanschauung in der Wesselburener Zeit völlig anders gebildet haben. Wie sich seine frühere Annahme, daß der junge Hebbel Schellingianer war, mit der Anschauung vom Selbstdenkertum Hebbels verträgt, diese wichtige Frage zu erklären, ist Frenkel leider schuldig geblieben.

Soweit zunächst der Stand der heutigen Hebbelforschung in dieser Frage. Man sieht, daß die Arbeit Neumanns von entscheidender Einwirkung war und die Urteile aller nachfolgenden Forscher mehr oder weniger bestimmt hat. Alle nehmen die Behauptung Neumanns, daß die Jugendgedichte Hebbels Schellingischen Gehaltes sind, auf Treu und Glauben an. Seine Hypothese vom indirekten Einflusse der Schellingschen Philosophie in der Wesselburener Zeit hat zu einem unklaren und unsicheren Urteile über die ersten philosophischen Anschauungen Hebbels geführt. Zwischen der Annahme, Hebbel sei bewußter Eklektiker gewesen (Kutscher), und der Anschauung, er sei nur vom Fluidum der Zeit durchströmt zu gleichen Anschauungen gekommen (Frenkel), schwankt die neuere Forschung hin und her. Ganz im Gegensatz zu allen diesen Studien steht in dieser Frage Münz mit seiner Schrift 'Hebbel als Denker' (Braumüller, Wien und Leipzig. 1906). Er betont die Originalität des Hebbelschen Denkens schon für die Jugend und deutet auf die

---

Seiten der Tagebücher, die die Zeit vor dem Münchner Aufenthalt umfassen, enthalten bereits für sein System höchst wichtige Bemerkungen. Daß er bereits sehr früh mit sich fertig war, zeigt die Notiz T. I, 131. m.' (Scheunert S. 13).

eigene pantheistische Weltansicht, die Hebbel den Jugendgedichten *Der Mensch* und *Proteus* zugrunde gelegt. Gott ist das Lebensprinzip, der All-Eine, Eins und Alles, der Allumfasser. Gott ist alles, weil er nichts ist, nichts Bestimmtes. Hebbel nennt ihn das Gewissen der Natur, das Selbstbewußtsein der Welt, nach Analogie menschlichen Selbstbewußtseins gesetzt. In dem Gedichte *Proteus* ist es die ewige Mutter Natur, die alles oben und unten in Fülle und Kraft erschuf und erschafft. Sie ist zugleich die natura naturans und die natura naturata. In dem Gedicht *Der Mensch* fühlt sich Hebbel dem Wesen nach eins und identisch mit dem Universum. Er schildert, wie schön es wäre, wenn er der dunklen Kraft, die aus demselben Kerne die Blume und den Baum, den Himmel und die Sterne erschafft, in ihrer höchsten Schöpferglut als Meisterstück entsprungen, von jedes Lebens reinster Flut aufs innigste durchdrungen wäre: denn er dürfte dann die Natur als Schwester im Herzen tragen, er wäre als ihr Herz in sie verwoben, er würde sich durch sie und sie durch sich verstehen, in ihr sein stummes Abbild sehen (S. 11).

Diejenigen, welche Hebbel noch persönlich nahestanden und in sein Geistesleben von ihm eingeweiht wurden, lehnen die Annahme der Einwirkung Schellings entschieden ab. Kuh bezeugt, daß Hebbel die eigentlichen Pforten der Naturphilosophie Schellings verschlossen waren (I, S. 217). Hebbel hat sich nach Kulkes Zeugnis von abstrakten Darstellungen mehr abgestoßen als angezogen gefühlt. Es sei bekannt, wie wenig er in die Denk- und Schreibweise Hegels eindringen gekonnt (Kulke, Erinnerungen an Friedrich Hebbel. Wien. Konegen. S. 47).

Und dazu die eigenen Erklärungen Hebbels. Er selbst bekennt, daß ihm das Talent des Denkens versagt sei, ihm sei nur die Ahnung des

Denkens verliehen worden. 'Ich will gehen und kann bloß springen: ich will alles aufs Bestimmteste, Zusammenhängendste, Gegliederte zurückführen und kann nur stückweise den Schleier zerreißen, der das Wahre verhüllt. Das echte Denken ist wie jede schöpferische und ursprüngliche Kraft produktiv; der denkt noch keineswegs, der durch eine Vernunft- oder Verstandesoperation hie und da einen Irrtum matt macht' (Kuh I, 217). — 'Ich weiß viel, sehr viel, aber ich habe es nur aus mir geschöpft, ich habe das Resultat, nicht den Weg' (B. I, 203). Im englischen Garten in München trat er seinem eigenem Zeugnis nach Schellings und Hegels Werke buchstäblich mit Füßen, weil sie ihn verrückt machten (B. II, 7). — Er bezeugt, daß er seit seinem 22. Jahr (also seit 1835), wo er den gelehrten Weg eingeschlagen, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen;[1]) alles, was er denke, habe sich in ihm weiter entwickelt und sei von anderen nur bestätigt oder bestritten worden (B. V, 39 ff.). Trotz aller Anstrengungen habe er später in München der Philosophie nichts abzugewinnen vermocht (B. V, 39 ff.).

Die Reihe dieser gegen jede innigere Berührung mit der absoluten Philosophie gerichteten eigenen Erklärungen ließe sich, wenn auch die spätere Zeit in Betracht käme, leicht vermehren (Siehe Kritik über Biedermann 'Wissenschaft und Universität' W. X, 363, über Lazarus 'Das Leben der Seele' W. XII, 217, über Wienbarg 'Dramatiker der Jetztzeit' W. X, 365. 'Über Literatur und Kunst' W. X, 393. T. I, 1364, T. III, 3713, B. V, 157.8). Für die Wesselburener Zeit, um die es sich bei der Besprechung der Frage, ob Neu-

---

[1]) Hebbel bekennt also selbst, daß in Wesselburen die Grundzüge seiner Weltanschauung und seines Denkens unverrückbar feststanden, eine Eröffnung, durch welche diese Zeit für die Forschung an Wichtigkeit und Bedeutung sehr gewinnt.

manns Untersuchungen zutreffen, allein handelt, möge nochmals darauf verwiesen werden, daß Hebbel seinen eigenem Bekenntnis nach nicht einmal den Namen Schellings in Wesselburen kannte[1]) und in den Notizen zur Biographie, in denen jede Einwirkung genau notiert wurde, philosophische Eindrücke nicht erwähnt. Daß auch ein indirekter Einfluß nicht vorliegen kann, soll die folgende Untersuchung der Gedichte erweisen.[2])

---

[1]) Dieses Bekenntnis macht aber Hebbel nicht in seiner Jugend, wie Kutscher irrtümlich angibt (S. 11/12), sondern in der am 15. September 1852 für Ruge geschriebenen Selbstbiographie (B. V, 39 ff.).

[2]) Die neueste Publikation von A. Scheunert 'Der junge Hebbel' (Beiträge zur Ästhetik. Hgg. v. Lipps und Werner XII. Hamburg und Leipzig. Voss. 1908) ist während des Druckes der vorliegenden Arbeit erschienen und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden.

II. Wesselburener Zeit.

> **Er gestaltet das Besondere, das Erlebte oder wenigstens das innerlich Durchlebte; er spricht eine Weltanschauung aus, also eine Überzeugung, etwas in ihm fertig Gewordenes.**
>
> **R. M. Werner.**

Lied der Geister.

Wenn der Tag sich senkt in die kühlige Gruft,
Wenn der Mondstrahl buhlt mit der säuselnden Luft,
Wenn die Sterne tanzen am Himmelszelt,
Erwacht die schlummernde Geisterwelt.

Dann schwimmet der Meergeist auf bläulicher Flut,
Der Feuergeist reitet auf röthlicher Glut,
Den Luftgeist schaukelt der steigende Duft,
Der Erdgeist tanzt in der Schwefelkluft.

Und Alle preisen in heißem Drang
Ihr selig Geschick mit lautem Gesang
Und werfen einen verspottenden Blick
Auf des Menschen wankendes Irrlichts-Glück:

'Die menschliche Blume ist rosenroth,
Doch muß sie sich beugen vor Noth und Tod,
Trägt die Blume der Geister ein weißes Kleid —
Sie blüht im Garten der Ewigkeit.

Wir haben auch über den Menschen Gewalt
Und nahen uns ihm in mancher Gestalt,
Denn wie Räder und Federn in die Uhr,
So sind wir verwoben in seine Natur.

Durchwallt ihm sein Herz den Busen gemach,
Wie durch die Gefilde ein murmelnder Bach,
So hat er den Meergeist, den sanften, gespürt,
Der ihn, wie das murmelnde Bächlein, regiert.

Doch wandelt die Leidenschaft wild ihm das Herz,
Wie Flammen und Gluten verwandeln ein Erz,
So hat, der den Blitz in der Wolke erregt,
Der Feuergeist, mächtig den Menschen bewegt.

Und dehnt ihm allmächtige Sehnsucht die Brust,
Und findet zu klein er die irdische Lust,
Und glaubt er, nun sei ihm das Himmlische nah',
So ist ihm der Luftgeist, der liebende, da.

Doch, wenn er höher und höher sich hebt,
Und tiefer und tiefer die Sorge begräbt,
So düstert ihn plötzlich die vorige Nacht, —
Das ist des schläfrigen Erdgeistes Macht.'

Und wenn nun geendet das einsame Lied,
So ist auch die Kraft der Geister verglüht,
Und sie kehren zurück in ihr düstres Gemach,
Wo tönet kein Jubel, kein Weh und kein Ach!

(W. VII, 63.)

Hebbel erzählt in seiner Selbstbiographie (B. V, 39 ff.), daß er zu einer Zeit, als er Schellings Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, *Naturalismus* betitelt, schrieb, in dem das Schellingsche Prinzip steckt. Diese Erklärung, die als ein Urteil des älteren Hebbel über ein Gedicht aus der frühesten Zeit mit grösster Vorsicht hätte aufgenommen werden müssen, veranlasste Waetzoldt, sich für den Schellingschen Gehalt aller philosophischen Jugendgedichte Hebbels zu erklären. — Die Frage, ob Hebbel damals mit dem Schellingschen Denken bekannt wurde und ob Anschauungen dieser Philosophie in seine Weltansicht übergingen, wird von Neumann und Waetzoldt entschieden bejaht. Beide glauben, daß die von ihnen ermittelte 'innige Übereinstimmung' der den philosophischen Jugendgedichten Hebbels zugrundeliegenden Ansichten mit den Anschauungen Schellings auf eine bewußte Herübernahme deute.

Neumann bespricht das *Lied der Geister* und findet, daß es 'bedeutsame Anklänge' an den Naturpantheismus der Romantiker (Neumann, S. 7) enthält.

Nach seiner Anschauung liegt diese naturpantheistische Weltansicht der Romantiker vor allem Schellings Schrift 'Philosophie und Religion' zugrunde. Schelling aber befand sich in der Zeit, als er diese Abhandlung schrieb, bereits im Übergangsstadium zur Theosophie. Die schon im 'Bruno' vorgetragene platonische Ideenlehre kommt in 'Philosophie und Religion' zur vollsten Entfaltung. Gerade diese Schrift enthält die lauteste Absage an den Pantheismus der eigenen früheren Naturphilosophie. Hier findet sich die bedeutsame Stelle: 'Daß aber die Naturphilosophie des Materialismus, dann der Identifikation Gottes mit der Sinnenwelt, hierauf des Pantheismus, und wie solche Namen, deren sich das Volk, ohne eben viel dabei zu denken, als Waffen bedient, weiter heissen mögen, angeklagt worden ist, kann nur auf die völlig Unwissenden oder die Blödsinnigen berechnet gewesen sein, wenn nicht etwa ein Teil derer, die es vorgebracht haben, selbst unter die eine oder andere dieser Kategorien gehört hat; denn erstens hat die Naturphilosophie die absolute Nicht-Realität der gesamten Erscheinung aufs klarste behauptet und von den Gesetzen, welche nach Kant ihre Möglichkeit aussprechen, dargetan: »daß sie vielmehr wahrhaft Ausdrücke ihrer absoluten Nichtigkeit und Nichtwesenheit sind, indem sie alle ein Sein außer der absoluten Identität, welches an sich ein Nichts ist, aussagen«' ('Philosophie und Religion' I. A. VI. B. S. 49). Schelling versündigt sich hier an der Philosophie seiner eigenen Jugend. Er war entschieden anfangs Pantheist. Und obgleich er in seiner Naturphilosophie vom kritischen Standpunkte, speziell von dem der Wissenschaftslehre ausgegangen war, so war doch dieser Gesichtspunkt allmählich in den Hintergrund getreten. So kam die Naturphilosophie in die nächste Verwandtschaft mit dem Pantheismus. Die oben wiedergegebene Leugnung des pantheistischen Gehaltes

der Naturphilosophie zeigt nur zu deutlich, wie Schelling jetzt über diese Dinge dachte, und daß er in einer völlig anderen geistigen Welt lebte.

Die Ideen, die Schelling in jener Schrift vorträgt, sind nicht 'naturpantheistisch'. Schellings Weltanschauung war damals durchaus dualistisch. Gerade in dieser Schrift macht er einen scharfen Unterschied zwischen dem Göttlichen und Absoluten einerseits und der Materie andererseits, zwischen denen ein durchgehender Gegensatz bestünde. Von einer pantheistischen Beseelung der Natur ist nirgends die Rede. 'Die Natur ist ein Durchgeborenwerden der Ideen durch alle Stufen der Endlichkeit, bis die Selbstheit an ihnen nach Ablegung aller Differenz zur Identität mit dem Unendlichen sich läutert' (Philosophie und Religion, S. 62). Das Problem ist also überhaupt kein naturalistisches, sondern ein ethisches und in zweiter Linie ein kosmisches. Die Idee, das göttliche Gegenbild, das geistige Sein des Menschen muß alle Stufen der Endlichkeit durchmachen, bis es aufhört, dies Endliche zu wollen und das Sinnenleben zu bejahen, und sich durch Läuterung wieder ganz dem intellektuellen Leben zuwendet, von dem es abstammt wie alles geistige Sein, das sich durch Abfall in die Endlichkeit verwiesen sieht. Die irdische Natur gilt also als ein Verbannungsort, als ein Kerker (S. 47, 62); er spricht vom Schlamme der Materie (S. 62), in den nach Plato diejenigen versenkt werden, die sich im früheren Leben noch weiter entfernt haben vom Urbilde (d. h. von der wahren Erkenntnis, daß der Mensch, indem er schon hier dem intellektuellen Leben zustrebt, dem Göttlichen näher kommt). Die endlichen Dinge gelten ihm überhaupt nicht als real (S. 38, 40). Zwischen dem Absoluten, Göttlichen und dem sinnlichen Universum, zwischen Gott und Materie gibt es weder eine Brücke noch einen absoluten Gegensatz. Die erscheinenden Dinge sind überhaupt nicht (S. 38), sie

sind nur wirklich im Bezug auf die Seele und auch auf diese nur, insoferne sie von ihrem Urbilde abgefallen ist (S. 40). Also erst dadurch, daß die Seele den Interessen der Zeitlichkeit, des sinnlichen Universums sich zukehrt, wurde dieses real. Daher führt der Ursprung keines endlichen Dinges unmittelbar auf das Unendliche zurück, sondern kann nur durch die Reihe von Ursachen und Wirkungen begriffen werden, die selbst endlos, deren Gesetz nur eine negative Bedeutung hat. Kein Endliches kann unmittelbar aus dem Absoluten entstehen und auf dieses zurückgeführt werden. Daher erklärt er den Grund des Seins als ein absolutes Abbrechen vom Unendlichen, als einen Abfall vom Absoluten, Göttlichen (S. 41). Da das Realwerden zusammenfällt mit dem Abbrechen vom Absoluten, so erklärte Schelling die Entstehung des zeitlichen Universums aus dem Absoluten als Abfall von diesem. Das Absolute, die Erkenntnis der Bestimmung des geistigen Menschen zum intellektuellen Sein, gilt ihm als das einzig Reale (S. 38). Die endliche Welt erscheine uns als das Reale erst durch die Entfernung vom Absoluten, durch das vollkommene Abbrechen von der Absolutheit (S. 41. Abs. 1). Erst durch den Abfall der Ideen, der Geister vom Absoluten entstand die Natur, daher nennt er sie die allgemeine Sphäre des Abfalls (S. 57). Die Sinnenwelt löst sich am Ende ganz auf und verschwindet wieder in die Geisterwelt (S. 63), bis eine völlige Scheidung zwischen dem göttlichen Gegenbild, dem Menschengeist, und der toten Materie eingetreten ist (S. 62).

Der Mensch hat zwei Naturen in sich, die geistige und die physische. Die geistige ist das Gegenbild des Absoluten, des Göttlichen und als solches notwendig frei und selbständig. Der physischen Natur nach ist der Mensch der Notwendigkeit unterworfen, ist unfrei und unselbständig. Der Zweck seines Lebens ist es

nun, die physische Natur, die Selbstheit, die Ichheit, den der Endlichkeit und Zeitlichkeit zugekehrten Sinn zu überwinden, kraft seiner geistigen und intellektuellen Natur rein intellektuell zu leben und so sich schon hier dem Absoluten, Göttlichen zu nähern, schon in diesem Dasein unsterblich zu werden (S. 67, 68).[1])

[1]) Die esoterische Religion ist ebenso notwendig Monotheismus, als die exoterische unter irgend einer Form notwendig in Polytheismus verfällt. Erst mit der Idee des schlechthin Einen und Absolut-Idealen sind alle andern Ideèn gesetzt. Aus ihr folgt erst, obgleich unmittelbar, die Lehre von einem absoluten Zustand der Seelen in den Ideen und der ersten Einheit mit Gott, wo sie der Anschauung des an sich Wahren, an sich Schönen und Guten teilhaftig sind: eine Lehre, die sinnbildlich auch als eine Präexistenz der Seelen der Zeit nach dargestellt werden kann. Unmittelbar an diese Erkenntnis schließt sich die von dem Verlust jenes Zustandes, also von dem Abfall der Ideen und der hieraus folgenden Verbannung der Seelen in Leiber und in die Sinnenwelt an. Nach den verschiedenen Ansichten, welche hierüber in der Vernunft selbst liegen, mag diese Lehre auch verschiedene Vorstellungen erfahren, wie die Erklärung des Sinnenlebens aus einer zuvor zugezogenen Schuld in den meisten der griechischen Mysterien geherrscht zu haben scheint, dieselbe Lehre aber in verschiedenen Mysterien unter verschiedenen Bildern, z. B. dem eines sterblich gewordenen und leidenden Gottes, vorgestellt wurde. Den Abfall vom Absoluten zu versöhnen und das negative Verhältnis des Endlichen zu ihm in ein positives zu verwandeln, ist ein anderer Zweck der religiösen Lehre. Ihre praktische Lehre gründet sich notwendig auf jene erste, denn sie geht auf Befreiung der Seele von dem Leib als ihrer negativen Seite, wie der Eingang in die alten Mysterien als eine Dahingabe und Opferung des Lebens, als ein leiblicher Tod und eine Auferstehung der Seele beschrieben wurde, und Ein Wort die Bezeichnung des Todes und der Einweihung war. Die erste Absicht der Vereinfachung der Seele und Zurückziehung von dem Leib war die Genesung von dem Irrthum, als der ersten und tiefsten Krankheit der Seele, durch die Wiedererlangung der intellektuellen Anschauung des allein Wahren und Ewigen, der Ideen. Ihr sittlicher Zweck war die Lösung der Seele von Affekten, denen sie nur solange unterworfen ist, als sie mit dem

'Das Göttliche ist das Ansich der Natur nur durch die Vermittlung der Seele' (S. 53; Polemik gegen den kantischen Gottesbegriff S. 56 u.). Nur die Seele entstammt nach Schelling dem Absoluten, Göttlichen und ist selbst absolut. Die Seele, Schelling nennt sie das göttliche Gegenbild, produziert Ideen, entfaltet sich zur Ideenwelt. Und nur in dieser Ideenwelt, die also dem Geiste des Menschen angehört, zeigt sich die Entfaltung Gottes (S. 35, 63). Das nennt Schelling die Selbstobjektivierung Gottes, den zeitlosen Prozeß seiner Offenbarung, sein Werden im ewigen Sinn (Fischer, S. 618). Nur insofern diese Entfaltung dauernd gedacht wird, ist eine Offenbarung Gottes in der Natur und Geschichte möglich (S. 57, 63).

Schelling nimmt ferner zwei Selbstheiten an; die erste, der Endlichkeit und dem zeitlichen Leben zugekehrte, ist ganz Ichheit. Der Mensch wählte sie ohne sittliches Urteil, also rein absolut, daher betrachtet sie Schelling als aus der unmittelbaren Wirkung Gottes herfliessend ('Philosophie und Religion', S. 63). Die zweite Selbstheit, in die sich die Menschen durch Versöhnung einführen, ist eine selbstgegebene; durch sie wird der Abfall das Mittel der vollkommenen Offenbarung Gottes. Gott gibt dem Angeschauten (dem geistigen Sein des Menschen) die Selbstheit, damit die Ideen fähig werden, als unabhängig existierende wieder in der Absolutheit zu sein, was durch die Sittlichkeit geschieht. Also die zweite Selbstheit wird durch Hinneigen zum Göttlichen, Sittlichen, zum intellegiblen Leben erworben. Sie ist nicht der Endlichkeit und Ich-

---

Leib verwickelt ist, und von der Liebe des Sinnenlebens, welche der Grund und der Antrieb der Unsittlichkeit ist.

Notwendig endlich ist mit jenen Lehren die von der Ewigkeit der Seele und dem sittlichen Verhältnis zwischen dem gegenwärtigen und dem künftigen Zustand verbunden (S. 67—8).

heit zugekehrt, sondern das Absolute und Göttliche und endet mit dem platonischen Verzicht auf alles Sinnenleben (S. 67).

Daß Schelling damals an die Fortdauer dieser zweiten selbstgegebenen, höheren, dem intellegiblen Leben zugekehrten Selbstheit glaubte, geht aus dem Gedankengang der ganzen Abhandlung hervor.. Es heißt: 'Derjenigen also, deren Leben nur eine fortwährende Entfernung von dem Urbilde war, wartet notwendig der negirteste Zustand (ein weiteres rein materielles Sein), diejenigen im Gegenteil, welche es (das Leben) als eine Rückkehr zu jenem betrachten, werden durch viel wenigere Zwischenstufen zu dem Punkt gelangen, wo sie sich ganz wieder mit ihrer Idee vereinigen, und wo sie aufhören sterblich zu sein' (Nach Platos Phaedon). Die fromm gelebt haben, verlassen die Erde wie einen Kerker und kehren in die reinere Region zurück. Diejenigen, welche durch Liebe zur Weisheit hinlänglich gereinigt sind, werden ganz und gar ohne Leiber die ganze Zukunft leben und zu noch schöneren Wohnsitzen als jene gelangen (Schelling, S. 62 o.).

Das höchste Ziel aller Geister ist, daß sie ganz vom Leibe und aller Beziehung der Materie befreit werden (Schelling, S. 62 u.). Die Natur, dieses verworrene Scheinbild gefallener Geister, ist ein Durchgeborenwerden der Ideen durch alle Stufen der Endlichkeit, bis die Selbstheit an ihnen nach Ablegung aller Differenz zur Identität mit dem Unendlichen sich läutert (Schelling, S. 62 u.). Die Seele schaut in dem Maße, wie sie den gegenwärtigen Zustand verläßt, sich aufs Neue im Scheinbild an und bestimmt sich den Ort ihrer Palingenesie, indem sie in den höheren Sphären und auf besseren Sternen ein zweites, weniger der Materie untergeordnetes Lebens beginnt oder an einen noch tieferen Ort verstoßen wird. Wenn sie sich ganz

von dem Idol losgelöst hat, kehrt sie unmittelbar ins Geschlecht der Ideen zurück und lebt rein für sich ewig in der Intellektualwelt (Schelling, S. 62—3). Die Scheidung der Seelen vom Konkreten bedeutet die Auflösung der Sinnenwelt, die zuletzt in die Geisterwelt verschwindet (Schelling, S. 63).

Bei Schelling handelt es sich also zunächst um ein ethisches Problem: Überwinden der Selbstheit, des Egoismus, des Willens zum Leben und Erfassen des Ewigen, rein geistigen, intellegiblen Seins. Nur in diesem Sinne sind Tugend und Seligkeit identisch; nur hier ist Einheit mit Gott.

Nach Neumann ist der Gehalt der Schellingschen Schrift naturpantheistisch: 'Die ganze Natur erscheint beseelt, und es spinnen sich geheimnisvolle Fäden von ihr zum Menschen. Denn der Mensch ist ein Teil der Natur, der sich aus dem Zusammenhange des Ganzen zu einem besonderen Dasein losgelöst hat. Da aber nach dieser Anschauung Gott und das belebte All eins sind, so erscheint das Leben des Menschen als ein Abfall von Gott; sein Dasein beruht also auf einer Schuld. Die Strafe dafür besteht in dem »sinnlich getrübten Dasein«. In diesem hat der Mensch eine Erinnerung an den Einklang des Universums. Die Wiedervereinigung mit Gott setzt die Entäußerung der Selbstheit, den leiblichen Tod, voraus. Es gibt also keine individuelle Fortdauer, diese würde vielmehr Strafe sein. In der Einheit mit Gott aber, oder was hier dasselbe ist, in dem Leben und Weben in und mit dem Weltganzen ohne alles Sonderdasein besteht die wahre Seligkeit. Diese letzteren Sätze[1]) sind Schellings

[1]) Welche letzteren Sätze sind das? Meint Neumann den ganzen Abschnitt oder nur die letzten zwei, drei Sätze? Da der ganze Absatz nur einen Gedankengang enthält, so muß man annehmen, daß Neumann diese Sätze aus der Schrift Schellings zitiert; dem Wortlaut nach aber sollen sie den Naturpantheismus der Romantiker charackterisieren denn auf

Schrift: Philosophie und Religion Tübingen 1804 (nach Kuno Fischer, Schelling, S. 667 ff.) entnommen, —' (Neumann, S. 7, 8). Nach Neumann erscheint also Schelling die ganze Natur beseelt im pantheistischen Sinne; der Mensch gilt als ein Teil des vergöttlichten Alls. Sein Abfall besteht in der Einzelexistenz schlechthin. Mit dem Tode endet die Strafe, das endliche Dasein, und der Mensch kehrt zu Gott-Natur, zur wahren Seligkeit zurück.

Schon ein flüchtiger Vergleich dieser Weltanschauung mit der wahren Ansicht Schellings zeigt, daß Neumann ganz andere Ideen in der Schellingschen Schrift enthalten glaubte. Dort Theosophie, eine Art transzendentaler Theogonie; hier ein mystischer, mehr dem Gefühl entspringender frommer pantheistischer Naturglaube. Dort christlich-neuplatonischer Gehalt, hier eine naturalistische Naturanschauung. Dort eine durchaus transzendentale Fassung, hier eine intuitiv geschaute, mehr dichterische Naturansicht.

Die völlig irrtümliche Interpretation Neumanns wird vor allem offenbar, wenn man beachtet, wie er mit dem Schellingschen oder eigentlich mit dem Fischerischen Texte umspringt.

Neumann glaubte, Schelling sei Gott und Natur identisch erschienen. Daher behauptet er, der Philosoph habe in der Existenz des Menschen schlechthin den Abfall vom vergöttlichten All gesehn. Das menschliche Dasein ist aber bei Schelling keineswegs als Folge und Wirkung des Abfalls gedacht.

Nur insoferne sich des Menschen innerer Sinn von den Interessen des intellektuellen Lebens abwandte

---

diesen bezieht sich das einleitende Wort 'Darnach'. Neumann war also offenbar der Meinung, daß die Schellingsche Schrift 'Philosophie und Religion' naturpantheistische Anschauungen enthält.

(S. 40) und ganz den Interessen der Ichheit und Endlichkeit sich zukehrte (S. 42), spricht Schelling von einem Abfall (S. 41). Dieses Hinneigen erklärt Schelling als den Abfall vom Urbilde, durch den die Seele ihre ursprüngliche Seligkeit verlor und im zeitlichen Universum geboren wurde (S. 41). Das Ganze ist im ethischen und kosmischen Sinn gedacht.

Erst in dem Satze: Sein Dasein beruht also auf einer Schuld; die Strafe dafür besteht in dem 'sinnlich getrübten Dasein' (S. 7) lehnt sich Neumann zum Teil an den Wortlaut bei Kuno Fischer an. Wenigstens sind die Worte *Dasein, beruht auf einer Schuld, Strafe, sinnlich getrübtes Dasein* dem Werke von Kuno Fischer über Schelling entlehnt. Die einzelnen Ausdrücke wurden von Neumann aus dem Zusammenhang gerissen und in ganz anderer Wendung wiedergegeben. Der Satz lautet bei Kuno Fischer völlig verschieden und auch der Sinn ist ein ganz anderer. Bei Fischer heißt es: 'Ist der Grund der Sinnenwelt der Abfall des göttlichen Gegenbildes und dieser Abfall die eigenste, darum selbstverschuldete That seiner (intelligiblen) Freiheit, so folgt, daß das Dasein der endlichen Natur und des sinnlichen Lebens auf einer Schuld beruht, deren nothwendige Folge die Strafe ist und deren nothwendige Aufgabe die Läuterung. Die Folge (des Abfalls) war das sinnlich getrübte und verdunkelte Dasein, eingeschmiedet in die Kette der Dinge, in den Kerker der Körperwelt. Eben diese Folge ist die Strafe selbst; die Aufgabe aber besteht in der Befreiung aus dem Kerker der Sinnenwelt, in der Tilgung der Schuld, in der Läuterung des Lebens' (Kuno Fischer, S. 625). Es heißt also bei Fischer nicht *sein (des Menschen) Dasein*, wie Neumann zitiert, sondern *das Dasein der endlichen Natur und des sinnlichen Lebens* und das ist etwas ganz anderes. Damit meint Schelling ein Dasein befangen in den Interessen der

Endlichkeit, des zeitlichen Universums.[1]) Dieses Befangensein beruht auf einer Schuld (nicht die Einzelnexistenz oder das menschliche Leben überhaupt). Diese Schuld besteht darin, daß das Göttliche im Menschen sich vom Absoluten, von der Versenktheit in dem intelligiblen Leben entfernte und ganz Ichheit wurde, sich ganz dem Sinnenleben gefangen gab (S. 42). Fischer sagt 'das sinnlich getrübte und verdunkelte Dasein' bildet die Folge, die Strafe. Bei Neumann hat die Stelle: 'Die Strafe dafür besteht im sinnlich getrübten Dasein' (Neumann, S. 7) keinen Sinn mehr. Worin soll das sinnlich getrübte Dasein bestehen, wenn Gott und das All, wenn Gottheit und Menschheit identisch sind, wenn es nur eine Allnatur, nur einen Naturzusammenhang gibt. Fischer spricht vom 'sinnlich getrübten und verdunkeltem Dasein', nämlich verdunkelt insoferne, als das Göttliche in uns, der Sinn für das rein intelligible Sein, uns verloren gegangen ist und wir ganz dem endlichen Dasein angehören (S. 42). — Das Wichtigste aber ist der Nachsatz bei Kuno

[1]) Da Neumann den Schellingschen Begriff der Endlichkeit, Leiblichkeit, des Sonderdaseins mit dem Dasein des Einzelnen schlechthin identifizierte, so schien ihm auch der viele Jahre später unter ganz anderen Voraussetzungen auftauchende Schuldbegriff Hebbels — das Einzeldasein beruhe schon auf einer Schuld —, mit der Schellingschen Lehre, die Endlichkeit sei ein Produkt des Abfalls vom Absoluten, in Zusammenhang zu stehen (Neumann, S. 14). Aber bei Schelling heißt Endlichkeit eben Befangenheit in den Interessen des zeitlichen Universums, für den späteren Dramatiker Hebbel wie für Neumann individuelles Dasein schlechthin (Neumann, S. 7). Der Hebbelsche Schuldbegriff ist also ein völlig anderer als der von Schelling konstruierte. Trotzdem nahm Waetzoldt, der den Schuldbegriff Schellings nicht kannte, für diese Vorstellung Hebbels Schellingsche Provenienz an (Waetzoldt, S. 12). Der Schuldbegriff Hebbels entwickelte sich auf der Grundlage ganz anderer Vorstellungen und war in jeder Beziehung von dem Schellings ganz verschieden.

Fischer, den Neumann gänzlich wegläßt. Erst dieser enthält den Abschluß des Gedankens; ohne ihn bleibt der Zusammenhang der Stelle völlig unklar. Hier sagt Fischer: 'Die Aufgabe des göttlichen Gegenbildes besteht in der Läuterung, d. h. der Befreiung aus dem Kerker der Sinnenwelt, in der Tilgung der Schuld, in der Läuterung des Lebens' (Fischer, S. 625). Neumann spricht von dieser Läuterung gar nicht, trotzdem das Wort *Läuterung* zwischen den Ausdrücken *Strafe* und *sinnlich getrübtes Dasein* steht, ihm also nicht entgehen konnte und der Satz den Abschluß des ganzen Gedankens enthält, ja das Ganze erst ins richtige Licht bringt. Erst durch die Betonung der Notwendigkeit der Läuterung wird klar, daß Schelling mit dem sinnlich getrübten Dasein nur das Sichhingeben an die zeitlichen Zwecke der Sinnenwelt meint, von der sich der Mensch durch die Einsicht in die Nichtigkeit alles Realen und durch allmähliches Preisgeben der Zwecke der Endlichkeit befreien muß (S. 62, 68).

'In diesem (dem sinnlich getrübten Dasein) hat der Mensch eine Erinnerung an den Einklang des Universums' sagt Neumann (S. 7). Auch hier liegt wieder eine unrichtige Wiedergabe eines Schellingschen Gedankens vor. Bei Fischer lautet der Satz folgendermaßen: 'Jene alte heilige Lehre, die keiner großartiger und klarer durchdacht und verkündet hat als Plato, stellt sich wieder her und macht allen jenen Zweifelsknoten über den Ursprung der Materie, woran die Vernunft seit Jahrtausenden sich müde gearbeitet, ein Ende: »daß die Seelen aus der Intellektualwelt in die Sinnenwelt herabsteigen, wo sie zur Strafe ihrer Selbstheit und einer diesem Leben vorhergegangenen Schuld an den Leib wie an einen Kerker sich gefesselt finden, und zwar die Erinnerung des Einklangs und der Harmonie des wahren Universum mit sich bringen, aber sie in dem Sinnengeräusch

der ihnen vorschwebenden Welt nur gestört durch Mißklang und widerstreitende Töne vernehmen, so wie sie die Wahrheit nicht in dem, was ist oder zu sein scheint, sondern nur in dem, was für sie war, und zu dem sie zurückstreben müssen, dem intellegiblen Leben, zu erkennen vermögen«' (Schelling, S. 47; Kuno Fischer, S. 625). — Neumann hat willkürlich an dem Wortlaut der Schellingschen Stelle geändert und so viel weggelassen, bis der Sinn völlig entstellt war. Schelling spricht von der Seele, nicht vom Menschen. Er sagt: die Seelen bringen eine Erinnerung des Einklangs und der Harmonie des wahren Universums mit sich. Das Wort *Harmonie* fehlt bei Neumann; das Wort *wahren*, das bei Schelling und Kuno Fischer fett gedruckt ist, läßt Neumann ganz weg. Und gerade auf dem Worte liegt das Schwergewicht. Ohne dieses ist der Sinn ein ganz anderer. Mit dem *wahren Universum* meint Schelling nicht das Ganze der Natur, wie Neumann es auslegt, sondern das Absolute, Gott, die geistige Intellektualwelt, der der geistige Mensch früher ganz angehörte und der er auch in diesem Leben angehören kann, wenn er das Sinnenleben preisgibt und zu einem Leben voll reiner Betrachtung, einem rein intelligiblen Sein zurückkehrt. Das göttliche Gegenbild, die Seele des Menschen, gehörte nach Plato früher ganz dem Geistigen, Göttlichen, Absoluten an; jetzt ist sie befangen vom Rausch des Sinnenlebens, erinnert sich aber doch der früheren Harmonie mit dem Göttlichen, der Intellektualwelt und muß durch Läuterung zum intelligiblen Leben zurückstreben.

Schelling meint also nicht die Rückkehr zum vergöttlichten All, wie Neumann es auslegt, sondern das rein intelligible Leben, das er sich als dauernd denkt, das der Mensch schon in diesem Leben genießt, wenn er nur den reingeistigen, sittlichen Interessen im Sinne Platos lebt und sich vom Sinnenleben losreißt. — Bei

Schelling ist der Begriff der Wiederherstellung der Einheit mit Gott identisch mit dem der Reinheit von der Schuld, was Fischer als erklärende Apposition vorausschickt. Bei der Wiederherstellung der Einheit mit Gott denkt Schelling an das durch den Verzicht auf das sinnliche Dasein erreichte rein geistige, intelligible Leben des Platonikers. Und so wird auch der Begriff *Entäußerung von der Selbstheit* klar. Für Neumann ist — seiner erklärenden Paranthese nach — Entäußerung von der Selbstheit identisch mit dem leiblichen Tode. Das spricht aber gegen den wahren Sinn der Schellingschen Stelle. Für Schelling ist der Begriff der Entäußerung der Selbstheit identisch mit dem der Reinheit von der Schuld. Diese Worte sind als Apposition direkt hinzugefügt. Mit der Entäußerung von der Selbstheit ist also nach der Idee des Ganzen nicht der leibliche Tod, sondern die Abkehr des inneren Sinnes vom sinnlichen und endlichen Leben und das Hinwenden zum intelligiblen Sein des Plato gemeint. Der Schluß der Stelle beweist das. Fischer setzt ausdrücklich hinzu: 'Da nun das sinnliche und individuelle Leben in der Selbstheit besteht, so ist die Unsterblichkeit der Seele nicht als deren individuelle Fortdauer (nämlich als die individuelle Fortdauer der Selbstheit) zu denken, sondern als Fortdauer des intelligiblen, ins Absolute, Göttliche versenkten Seins'. — Die Strafe besteht nach Schelling auch nicht in der individuellen Fortdauer an sich, sondern in der individuellen Fortdauer der Selbstheit, des zeitlichen und endlichen Seins. Ein Zurückgehen auf das Original hätte Neumann über diese Stelle bei Fischer sogleich völlig anders orientiert. —

Bei Fischer ist *Einheit mit Gott*[1]) identisch mit der Rückkehr zum rein geistigen Leben, mit der voll-

[1]) Daß Schelling den Begriff *Einheit mit Gott* ganz in dem platonischen Sinne der ethischen Bekehrung nimmt, dafür

kommenen sittlichen Läuterung im Sinne Platos. Neumann setzt den Begriff Einheit mit Gott gleich dem pantheistischen Begriffe 'Leben und Weben mit dem Weltganzen', von dem in der ganzen Schrift Schellings überhaupt nicht die Rede ist. Die wahre Seligkeit liegt daher bei Schelling in dem rein intelligiblen Sein und nicht in dem pantheistischen Verfließen im All der Natur,[1]) wie Neumann angibt. —

Die geheimnisvollen Fäden spinnen sich also nicht zwischen Natur und Mensch, sondern zwischen dem Menschen und dem Absoluten, in das der Erstere durch ein rein intellektuelles Leben schon hier wieder eingeht.

Ein genaueres Eingehen auf jene Abhandlung Schellings ergibt also, daß die Sätze, welche Neumann angeblich aus ihr anführt, gar nicht darin enthalten sind. Neumann hat das Kapitel Kuno Fischers über diese Abhandlung völlig mißverstanden und die Schrift, deren Ideen er in Hebbels Gedicht aufzuzeigen sich bemüht, offenbar selbst nicht

---

möchte ich als Beweis noch eine Stelle aus dem Originale zitieren. Schelling ruft Eschenmayer, gegen den diese Schrift gerichtet ist, zu: 'Es gibt etwas Höheres als euere Tugend und die Sittlichkeit, wovon ihr, armselig und ohne Kraft, redet': es gibt einen Zustand der Seele, — in dem sie bloß der inneren Nothwendigkeit ihrer Natur gemäß handelt. — 'Die Seele ist nur wahrhaft sittlich, wenn sie es mit absoluter Freiheit ist, d. h. wenn die Sittlichkeit für sie zugleich die absolute Seligkeit ist'. — Seligkeit ist Tugend. Tugend ist ein in der Gesetzmäßigkeit freies Leben zu führen. Mit Gott Eins zu sein, ist Sittlichkeit; Sittlichkeit und Seligkeit sind eins; das Urbild dieses Einseins ist in Gott. — Die Seele gelangt durch Sittlichkeit zur Wiedervereinigung mit Gott (Schelling, S. 55).

[1]) Auch Kuno Fischer, der den Schellingschen Gedankengängen überall mit wunderbarer Feinheit nachspürt, stellt der geistigen Welt des Menschen, der Ideenwelt des göttlichen Gegenbildes, — die Materie oder Endlichkeit gegenüber (Fischer, S. 613).

nachgelesen. Was er von dieser Abhandlung durch Fischer erfuhr, hat er falsch ausgelegt. — Die Anschauungen, die Neumann als Schellingsche Philosophie vorträgt, sind ganz und gar nicht Schellingisch. Damit ist das Urteil über seine Hypothese vom Schellingschen Gehalt dieses Gedichtes abgeschlossen. H e b b e l **k a n n t e d i e s e S c h r i f t n i c h t**; und wurden ihm jene Ideen auf indirektem Wege[1]) zugetragen, so war bei seiner damaligen geistigen Reife und seinem Bildungsniveau ein Verständnis und ein tiefes Erfassen derselben so gut wie ausgeschlossen.

Daß das *Lied der Geister* mit dem Gedankengange der Schellingschen Abhandlung nichts zu tun hat, lehrt ein flüchtiger Vergleich des Gedichtes mit den oben stehenden Erläuterungen. Ich wenigstens sehe gar keinen Zusammenhang zwischen dem von Hebbel geschilderten 'wankenden Irrlichtsglück' des Menschen und dem Schellingschen Versenktsein des göttlichen Gegenbildes in die Endlichkeit; oder zwischen dem Platonischen Geisterreich (dieser Ausdruck, der Neumann wahrscheinlich Veranlassung gab zu seiner Hypothese, steht n u r bei Fischer) und den Elementargeistern in Hebbels Jugendgedicht.

Die Stelle, in der sich Neumann bemüht, die grundlegenden Gedanken von Schellings 'Philosophie

---

[1]) Neumann und Waetzoldt entscheiden sich für die Annahme indirekter Einwirkung der Schellingschen Philosophie in der Wesselburener Zeit Hebbels. Die unter dem Einfluß Schellings stehenden wissenschaftlichen Werke, etwa Steffens oder Burdachs 'Anthropologie' oder Schuberts 'Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens' oder desselben Verfassers 'Geschichte der Seele' drangen wohl so wenig nach Wesselburen wie die Werke Schellings selbst. Von Schriftstellern der Romantik kannte Hebbel in Wesselburen nur E. T. A. Hoffmann (nach Kuh nur 'Elixiere des Teufels' und 'Serapions-Brüder'). Wo sollen also die indirekten Einwirkungen herstammen?

und Religion' zusammenzufassen (Neumann, S. 7 f.) fand Waetzoldt bei ihm vor. Dieser glaubte, es handle sich um eine Charakteristik der Ideen der philosophischen Jugendlyrik Hebbels und nahm die ganze Stelle in sein Buch auf, sie als das geistige Eigentum Hebbels ausgebend.[1]) So kam es, daß jene Anschauungen, die Neumann in Schellings 'Philosophie und Religion' hineininterpretierte, bei Waetzoldt als Ideen der philosophischen Jugendgedichte Hebbels figurieren, mit denen sie nicht das geringste zu tun haben. Waetzoldt konnte auf diese Weise den Begriff der Existenzschuld aus Hebbels Wesselburener Jugendlyrik leicht nachweisen[2]) und den neunzehnjährigen Hebbel zum Pantheisten mit theosophischem Einschlag stempeln.

Im nächsten Absatz läßt Neumann seine vermeintliche Quelle ganz bei Seite. Er gibt an, daß man ganz ähnliche Anschauungen auch bei anderen Ver-

---

[1]) Waetzoldt: 'Folgende Gedanken etwa bilden die Themen der angegebenen Gedichte: Das Leben, das sinnlich getrübte Dasein wird betrachtet als Strafe für eine Schuld, die in der Loslösung des Menschen zu einer Sonderexistenz aus dem Zusammenhange des Naturganzen liegt, von dem der Mensch einen Teil bildet. — Der Mensch behält im Zustande der Endlichkeit und Leiblichkeit eine Erinnerung an die einstige Einheit mit der Natur oder mit Gott und durch Entäußerung der Selbstheit, durch den Tod erwirbt er sich diese Einheit zurück, um aufgehend im beseelten Weltganzen die wahre Seligkeit zu genießen' (Waetzoldt, S. 11—12. Vergl. Neumann, S. 7—8 o. S. 12). Wahrscheinlich hat ihn Neumanns ungenaue Bemerkung zu jener Stelle zu seinem Irrtum verleitet. Denn das einführende *Darnach* bezieht sich ja auf die in Hebbels Jugendgedichten vorkommenden Anklänge an den Naturpantheismus der Romantiker.

[2]) 'Hier läßt sich schon der erste Keim zu der Hebbelschen Theorie der Existenz-Schuld nachweisen, die ihren poetischen Ausdruck am klarsten in dem Geschick der Agnes Bernauer fand und uns im Kapitel: »Hebbel und Hegel« näher beschäftigen muß' (Waetzoldt, S. 12.).

tretern der Romantik findet. Schelling habe ohnedies die sonst bei den Romantikern vertretenen Anschauungen nur philosophisch weiter gesponnen oder ihnen eine philosophische Grundlage gegeben.[1]) 'Den

[1]) Die Abhängigkeit Schellings von der Romantik trifft aber sicher für das hier berührte Problem nicht zu. Es mag sein, daß die mystisch-christliche Umdeutung der Platonischen Ideenlehre vielleicht unter der Einwirkung der romantischen, speziell der Tieckschen Dichtung stand. Aber das gilt nicht für den Pantheismus seiner naturphilosophischen Schriften, deren Ideen Neumann in 'Philosophie und Religion' vermutete. Hier hat Schelling auf die Romantiker gewirkt: die naturalistische Mystik der 'Märchen' Tiecks und der magische Idealismus der 'Fragmente' des Novalis stehen unter dem Eindruck seiner Naturphilosophie. Das Verhältnis ist also gerade das umgekehrte. Schellings 'Ideen zur Philosophie der Natur' erschien 1797, Novalis' 'Fragmente' 1802, Tiecks Märchendichtungen 1797—1804. Neumann beruft sich, was die Abhängigkeit Schellings von der Romantik angeht, auf die Abhandlung Collins in den Grenzboten ('Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel'). Hier ist aber gar nicht von dieser Abhängigkeit, ja überhaupt nicht von den naturphilosophischen oder theosophischen Anschauungen Schellings die Rede. Collin spricht nur einmal von Schelling. Er ist der Meinung, daß die Formulierung des späteren Hebbelschen Schuldbegriffes zurückgeht auf den Schuldbegriff Schellings, der das Böse als die Überhebung des Eigenwillens über den Universalwillen auffaßt. Die ganze Abhandlung Collins sucht die Welt- und Kunstansicht Hebbels darzustellen als eine Verbindung der individualistischen Ethik des Aufklärungszeitalters und der klassischen Dichter mit dem fatalistischen Schicksals- und Wunderglauben der Romantiker, deren Vorstellungen nur aus dem Verfall der individualistischen Ethik des Humanitätszeitalters zu erklären seien. Das Thema ist also ein völlig anderes. — Von jenen mystisch-theosophischen Anschauungen Schellings, die Neumann in dem Jugendgedichte Hebbels aufzuzeigen sich bemüht, ist bei Collin nirgends die Rede.

Bei einer Tagebuchstelle Hebbels versucht Collin eine mystische Ausdeutung, die er aber durchaus aus eigenem schöpft. Zu dem Zitat: 'Das Leben ist das trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende erbärmliche Kreaturen' bemerkt Collin: 'Das Leben selbst ist schon Vermessenheit des Teils

Zusammenhang dieser (nämlich der auch bei anderen Romantikern verbreiteteten Anschauungen) mit den in dem Hebbelschen Jugendgedicht niedergelegten Gedanken wird man wohl nicht verkennen, wenn man die Elementargeister, diese Vertreter der im Naturganzen webenden Kräfte, ihr selig Geschick preisen hört im Gegensatz zu dem »wankenden Irrlichtsglück« des Menschen, der seine irdischen Freuden mit »Noth und Tod« büßen[1]) muß, wenn man von ihrem geheimnißvollen Wirken in der Seele des Menschen vernimmt

---

dem Ganzen gegenüber, das Leben tritt also dadurch, daß es Leben wird, zum Ganzen in Widerspruch. Es ist bereits ein Abfall von der Gottheit, dem All. Wie leicht entsteht da die Schuld'. — Hier haben wir jene Identifizierung von Gottheit und All und die Anschauung, daß die Sonderexistenz sich im Widerspruche befindet mit dem Ganzen und eigentlich als Abfall zu betrachten sei. Alle Philosophie, die Neumann in dem Jugendgedichte Hebbels als Schellingisch nachzuweisen sich bemüht, scheint also nicht von Schelling-Fischer, wie er angibt, sondern von Collin zu stammen, der an einer Tagebuchstelle Hebbels aus der späteren Zeit eine mystische Auslegung versucht, die auf die Anschauungen des jungen Hebbel nicht zu übertragen ist.

[1]) Indem Neumann die Weltansicht des Hebbelschen Gedichtes mit den Ideen und der Philosophie anderer Romantiker vergleicht, tut er wieder dem Hebbelschen Texte Gewalt an. Im Gedicht steht nur, daß sich der Mensch 'vor Not und Tod beugen' müsse. Neumann stellt dieses Sich-beugen vor dem Tode als Buße hin. Er sagt, daß der Mensch nach Hebbel seine irdischen Freuden mit 'Not und Tod büßen' müsse.

Selbst die Anschauungen, die Neumann offenbar dem Gedichte Hebbels zu Liebe in die Schrift Schellings hineingeheimnissen wollte, passen nicht auf das *Lied der Geister.* Denn wenn die Elementargeister Hebbels identisch sind mit den seligen Geistern Schellings, wie kommt es dann, daß sie der Dichter in ihr düsteres Gemach verschwinden läßt. Nach der oben von Neumann entwickelten Philosophie werden sie doch nach der Wiedervereinigung mit Gott-Natur der höchsten Seligkeit teilhaftig.

und endlich sieht, wie nach dem Gesange ihres einsamen Liedes ihre Kraft verglüht und sie wieder zurückkehren in ihr düsteres Gemach, wo »tönet kein Jubel«, aber auch »kein Weh und kein Ach«' (Neumann, S. 8).

Was sollen wir also glauben? Oben hat er aus 'Philosophie und Religion' zitiert und auf den nahen Zusammenhang der Ideen dieser Abhandlung mit dem Gedichte hingewiesen, hier gibt er plötzlich an, daß philosophische Anschauungen 'anderer Vertreter der Romantik' dem *Liede der Geister* zugrunde liegen. — Auch hier spricht Neumann vom 'sinnlich getrübten Dasein', das ihm identisch schien mit dem 'wankenden Irrlichtsglück' bei Hebbel, von der wahren Seligkeit des vom Sonderdasein befreiten Menschen, die nach Neumann der Hebbelschen Vorstellung vom seligen Geschick der Elementargeister zugrunde liegt.

Diese beiden hier niedergelegten Anschauungen decken sich völlig mit den oben von Neumann als Schellingisch ausgegebenen Ansichten. Er scheint also wieder nur an Schelling gedacht zu haben. Eine wirkliche Einwirkung der Weltanschauung eines Romantikers auf Hebbel vermag er nicht nachzuweisen.

Neumann bemerkt zu dem späteren Gedichte *Gott,* durch Hoffmann sei Hebbel auf die Vertiefung in das Leben der Natur verwiesen worden. Sein ernst angelegter Geist aber habe an dem phantastischen Spielen mit den geheimnisvollen Beziehungen der Naturkräfte zum Menschenleben, das dem deutschen Callot eigen ist, kein Genüge gefunden (Neumann, S. 8). — Neumann ist also der Meinung, daß Hebbel, unbefriedigt von Hoffmanns Phantastereien, sich von dessen Naturansicht abgekehrt und einer höheren Anschauung zugewandt habe, in der ihm vor allem das Göttliche in der Natur entgegengetreten sei. Nach dieser Erklärung übernahm also Hebbel von Hoffmann zuerst dessen Natur-

ansicht. Trotzdem Neumann angibt, daß das *Lied der Geister* 'zwar nicht gerade das Wehen des Hoffmannschen Geistes verspüren lasse', so scheint er doch der Meinung gewesen zu sein, daß Hebbel gerade hier ebenso phantastisch mit 'den geheimnisvollen Beziehungen der Natur zum Menschenleben spiele' wie Hoffmann, kurz daß dem *Lied der Geister* die Naturansicht Hoffmanns zugrunde liege.

Denn bei dem dem *Lied der Geister* folgenden Gedicht *Gott*, das ihm die höhere Naturanschauung Hebbels zu enthalten schien, deutet er auf die frühere phantastische Anschauung Hebbels zurück.

Konnte Hebbel von Hoffmann eine Naturansicht übernehmen? Liegen den Dichtungen Hoffmanns pantheistische oder theosophische oder materialistische Vorstellungen zugrunde? Diese Fragen müssen entschieden verneint werden. Hoffmann gibt seinen mystischen, grausigen, gespenstischen und fratzenhaften Gestalten Wirklichkeit, seine Kobolde und Dämonen existieren in dem Reich, das uns seine Dichtung erschließt. Sie sind nicht wie die Elementargeister Hebbels nur Gestalten, die die materialistische Ansicht eines in philosophischen Spekulationen vertieften Poeten illustrieren sollen, sie sind nicht wie diese nur als Symbole für Naturstoffe gedacht, sie sind reine Phantasiegestalten, die nicht erfunden waren, um ein philosophisches Thema zu erörtern. Die Idee, daß die Elemente in die Natur des Menschen verwoben sind, kann also unmöglich von Hoffmann stammen. Eine Vertiefung in das Leben der Natur in dem rein materialistischen Sinne des *Liedes der Geister* konnte Hebbel bei Hoffmann überhaupt nicht finden. Die Gestalten Hoffmanns sind in einer völlig anderen Sphäre geworden. Für die im *Lied der Geister* niedergelegte materialistische Naturansicht ist jede Beziehung zu Hoffmann abzulehnen.

Neumann beruft sich in einer früheren Stelle auf ein Geständnis Hebbels über seine Jugendschwärmerei für Hoffmann. Er habe ihm zuerst auf das Leben als die einzige Quelle der Poesie hingewiesen. — Nach Hebbels eigener Angabe bezog sich diese Einwirkung Hoffmanns nur auf den Poeten, ja nur auf die Auswahl dichterischer Stoffe. Emil Kuh hat auf Grund der Jugendskizzen Hebbels *Holion* und *Der Maler* dieses Bekenntnis auf das richtige Maß eingeschränkt. Hoffman war für Hebbel damals nur der grosse vorbildliche Realist, in dessen Dichtkunst Hebbel das Neuland der Natur entdeckte. Er ahmte damals nur die Manier Hoffmanns nach. Die Quelle des Lebens in Hoffmann sprang ihm noch nicht (Kuh I, 95—96).

Neumann hat also auch dieses Zitat verdreht und der rein ästhetischen und stofflichen Einwirkung Hoffmanns eine Bedeutung und einen Inhalt geben wollen, die ihr weder eigen war noch eigen sein konnte.

Dem *Lied der Geister* liegt die Anschauung zugrunde, daß die Elementargeister in die Natur des Menschen verwoben sind. Der Meergeist regiert ihn — das wallende Klopfen seines Herzens gehorcht denselben Gesetzen wie die Wellen des Wassers. In der Leidenschaft beherrscht ihn der Feuergeist. Der Luftgeist haucht ihm die dem Überirdischen zugewandten Gefühle ein. Im Tode fällt er der Gewalt des Erdgeistes anheim. Die Bemerkung Neumanns, daß Hebbel mit den Elementargeistern das nicht individualisierte Leben der Natur im Gegensatz zu dem individualisierten des Menschen meint, trifft das Richtige. Die Elementargeister Hebbels sind nicht die Sylphiden, Kobolde, Salamander und Undinen des alten Volksaberglaubens und der kabbalistischen Geheimlehre wie bei Hoffmann, sondern die Repräsentanten der Elemente, ja die Elemente schlechthin, die Vertreter der Naturkräfte, an deren Verwobensein in die Natur des

Menschen Hebbel eben glaubte. Schon hier steckt ein Keim materialistischen Denkens und deshalb gehört das *Lied der Geister* an den Anfang der philosophischen Jugendlyrik Hebbels, an den es Neumann auch gestellt hat.

Gott.

Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern,
Der Donner durch die Himmel kracht,
Da les' ich in des Weltbuchs Blättern
Das dunkle Wort von Gottes Macht;
Da wird von innern Ungewittern
Das Herz auch in der Brust bewegt:
Ich kann nicht beten, kann nur zittern
Vor Ihm, der Blitz und Sturm erregt.

Doch wenn ein sanfter, stiller Abend,
Als wie ein Hauch aus Gottes Mund,
Beschwichtigend und mild erlabend,
Herniedersinkt auf's Erdenrund;
Da wird erhellt jedwedes Düster,
Das sich gedrängt um's Herz herum:
Da werde ich ein Hoherpriester,
Darf treten in das Heiligthum;

Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft:
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;
Da höre ich der Seraphime
Erhabensten Gesang von fern;
Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn!

(W. VII. 77.)

Im Gegensatze zu Hoffmanns phantastischem Spielen mit den Beziehungen der Naturkräfte zum Menschenleben soll Hebbel nach der Annahme Neumanns in dem Gedicht *Gott* bemüht gewesen sein, das in der Natur waltende Göttliche zu schildern (Neumann, S. 8). Es ist nicht klar, ob Neumann bei diesem

in der Natur waltenden Göttlichen an den christlich-deistischen oder den pantheistischen Gottesbegriff gedacht hat. Nach den Worten 'in der Natur walten' müßte man an das Erstere denken, denn nach der Vorstellung des Pantheismus ist ja Gott mit der Natur durchaus identisch, kann also in ihr nicht (als ein anderes Wesen) walten. Der Ausdruck 'das Göttliche in der Natur' scheint mir andererseits auf den Gottesbegriff des Pantheismus zu deuten. 'So wurde ihm die Natur', fährt Neumann fort, 'zur Offenbarung Gottes'. — 'Das beseligende Gefühl der Erfassung des in der Natur segensreich waltenden Gottesgeistes gelangt in diesem Gedicht zum schönen Ausdruck' (Neumann, S. 9). — Hier wird aus dem *Göttlichen* wieder *Gott*.

Neumann ändert hier den Ausdruck so oft, stellt die verschiedensten Bezeichnungen als erklärende Epitheta nebeneinander, so daß man beim besten Willen nicht herausbekommen kann, was er sich eigentlich gedacht hat. Da er bei der Besprechung der früheren Gedichte (*Lied der Geister, Auf ein schlummerndes Kind*) sich bemühte, in Hebbels Wesselburener Jugendlyrik pantheistische Vorstellungen nachzuweisen, so hat er wohl auch hier an pantheistischen Gehalt gedacht.

Doch vielleicht tut man Neumann hier unrecht. Vielleicht stimmt wie beim *Lied der Geister* auch hier seine Interpretation des Gedichtes nicht und läßt sich zwischen dem wahren Gehalt dieser Dichtung und der Schellingschen Abhandlung doch ein Zusammenhang finden. Bei Blitz, Donner und Sturm liest der Dichter in den Blättern des Weltbuches das dunkle Wort von Gottes Macht. Er fühlt in der Natur die Allmacht des Schöpfers. Wenn ein stiller Abend wie ein Hauch aus Gottes Mund auf die Erde niedersinkt, dann fühlt er sich als Hoherpriester im Heiligtume Gottes, der Natur, — erkennend, daß Gott der Urheber dieser Herrlichkeit ist. — Bis hierher ist keine Veranlassung vorhanden, eine

pantheistische Vorstellung anzunehmen. Begriff, Ausdruck und Empfindung könnten eher von einem christgläubigen oder deistisch denkenden Dichter stammen. — Nun aber folgt bei Hebbel: An einem solchen Abend sehe ich Gott, die ewig wandellose Güte, die Blüte der Allmacht, ich höre den Gesang der Seraphime und sauge an Gott dem Herrn, wie die Biene an einem Blumenkelch. Gott ist also die Allmacht, der Urheber und Schöpfer des Alls, er ist die ewige Güte, um ihn sind die Seraphime versammelt, die seinen Ruhm singen und lobpreisen. — Wo sind da pantheistische Vorstellungen?[1]) Alles ist durchaus christlich gedacht, empfunden und dargestellt. Ich wenigstens kann mir den Gott Spinozas nicht von singenden Seraphimen umgeben vorstellen.

Dem Gedichte *Gott* liegen also völlig christliche Vorstellungen zugrunde. Hebbel war damals, trotz der im *Lied der Geister* niedergelegten Idee, daß der Körper des Menschen aus den Naturelementen bestehe, im Grunde noch gläubig.

Der Mensch.

Und wär' es denn, und wär' ich nicht
Ein neues schönres Leben,
Das schüchtern aus der Knospe bricht
Und mit geheimem Beben
Sich in die dunkle Kette schlingt,
Die, stets hinauf gewendet,
Durch Millionen Geister dringt
Und als ein Gott sich endet;

[1]) Neumann gibt an, daß das Gedicht *Gott* an den Gesang der Erzengel in Goethes Faust erinnert, mit dem es die Strophenform gemeinsam hat. Er hielt also offenbar auch dieses für pantheistisch. — Ob damals schon die in einer Nacht zu Ende geführte Lektüre des ersten Faust stattgefunden hatte, ist nicht bekannt. Beziehungen zwischen diesem Gedicht und dem Gesang der Erzengel liegen bis auf die Strophenform und den christlichen Gehalt nicht vor.

Und wäre ich der dunklen Kraft,
Die aus demselben Kerne
Die Blume und den Baum erschafft,
Den Himmel und die Sterne,
In ihrer höchsten Schöpferglut
Als Meisterstück entsprungen,
Von jedes Lebens reinster Flut
Auf's Innigste durchdrungen;

Wär', was mir Lipp' und Wange malt,
Zugleich der Rosen Wonne,
Und was mir aus dem Auge stralt,
Vom Flammenquell der Sonne,
Und triebe, was mir ab und auf
Die Brust durchhüpft als Seele,
Zugleich das Roß zum stolzen Lauf,
Zum Liede Philomele:

Das wäre schön, das wollte ich
Mit keinem Laut beklagen;
Natur, als Schwester dürft' ich Dich
Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch Dich
Und Dich durch mich verstehen,
In Dir, Geliebte, würde ich
Mein stummes Abbild sehen.

Da wär' mir jeder West ein Gruß,
Womit mich Du beglücktest,
Und jeder kühle Trunk ein Kuß,
Womit mich Du entzücktest,
Und Luft und Duft ein süßer Hauch
Aus Deinem Schwestermunde,
Und jeder blütenvolle Strauch
Von Deiner Huld ein Kunde.

Da wüßte ich, warum ich bleich
Mich mit der Blume neige
Und mit dem Adler doch zugleich
Hinauf zum Himmel steige;
Ich wäre ja, als wie ihr Herz,
In die Natur verwoben,
Dieß wird gebeugt von jedem Schmerz,
Von jeder Lust gehoben.

Und kehrte ich ermüdet nun
  Zurück in's Gränzenlose,
Da dürft' ich sanft und selig ruh'n
  In meiner Schwester Schooße;
Als kühle Erde würde sie
  Mich freundlich überdecken,
Und dann in zarter Sympathie
  Als Sonne mich erwecken.

(W. VII, 107.)

1.

Mit dieser Dichtung hat sich Neumann besonders ausführlich beschäftigt. Der Gedankengehalt ist nach ihm dreifachen Ursprungs. Die in den ersten Strophen enthaltenen Anschauungen seien besonders Schellingisch, die dem Ganzen zugrunde liegende Idee beruhe auf dem der Romantik eigentümlichen Versenken in die Natur. Aus diesem entspringe die Sehnsucht in allen Erscheinungsformen der Natur wie die Weltseele zu leben und zu weben, ein Gedanke, der an Goethe, besonders an Werther und Faust gemahnt (Neumann, S. 10). Das Versenken in die Natur entstammt also nach Neumann dem Anschauungskreise der Romantiker, die Sehnsucht in der Natur als Weltseele zu leben, der Gedankenwelt des Faust und Werther.

Neumann bemerkt, daß in den ersten Strophen die Schellingsche Idee vom Trieb und Drang des in die Natur eingeschlossenen Geistes vorliege; das Innewohnen des Menschen in der Natur ist also eine Tatsache. In den anderen Strophen komme nur die Sehnsucht des Dichters nach dem Innewohnen in der Natur zum Ausdruck (Neumann, S. 10). Diese Sehnsucht äußere sich verschieden; einmal möchte Hebbel wie Faust mit seiner Einbildungskraft in alle Erscheinungsformen der Welt eindringen 'so sein Selbst zum Selbst der Natur erweiternd' (Neumann, S. 12), — dann wieder fühlt er wie Werther die Natur in sich

ruhen wie die Gestalt einer Geliebten, umfaßt also schwärmerisch-sentimental die Natur mit seinem Gefühl. (Neumann, S. 11). Neumann fügt noch eine vierte Erklärung des Gedichtes hinzu. Er sagt, das Gedicht *Der Mensch* sei ein Monolog der Weltseele im pantheistischen Sinne (Neumann, S. 13). Nach den ersten drei Versionen spricht der Dichter, nach der vierten die Weltseele.

Wir haben also nach Neumann vier verschiedene, sich gegenseitig durchaus widersprechende Auslegungen vor uns. Die ersten Strophen enthalten die Schellingsche Idee vom Walten der Weltseele innerhalb der Natur (Neumann, S. 9). In den anderen Strophen betrachtet sich einmal der mit seiner Einbildungskraft in alle Dinge eindringende, dann der mit seinem Gefühl sich schwärmerisch in das All versenkende Dichter als den Weltgeist. Nach der vierten Auslegung spricht nicht der Dichter, sondern die Weltseele des Pantheismus schlechthin. Ob der speziell Schellingsche Begriff der Weltseele dem Dichter vorgeschwebt habe, gibt Neumann nicht an. Nach zwei dieser Auslegungen ist das Innewohnen des Menschengeistes in der Natur eine Tatsache, nach den zwei anderen das Ziel eines Wunsches.

Eine ebenso grosse Mannigfaltigkeit herrscht nach Neumann in den Systemen und Anschauungen, die den philosophischen Gehalt des Gedichtes bestimmt haben. Der Naturpantheismus der Romantiker, die Naturphilosophie Schellings müßten bis zu gewissem Grade Hebbels geistiges Eigentum gewesen sein, die poesievolle Naturbetrachtung Werthers müßte er gekannt, die Faustische Tragik des Erkenntnislebens erlebt haben, um das Gedicht *Der Mensch* zu konzipieren.

Nach Neumanns Erklärung zerfällt das Gedicht in zwei gedanklich ganz verschiedene Teile. Die ersten zwei Strophen stehen unter der Einwirkung der Schel-

lingschen Naturphilosophie und behandeln angeblich die Anschauung, daß der Mensch der Gott der Natur, die Weltseele des Pantheismus sei, die anderen Strophen hingegen seien Goethe nachempfunden und nachgedichtet; auch der gedankliche Gehalt dieser Strophen entstamme dem Goetheschen Vorstellungskreise; in ihnen spreche der Dichter die Sehnsucht aus, in alle Erscheinungsformen der Welt mit seiner Phantasie wie Faust einzudringen oder wie Werther als Weltseele in ihnen zu leben.

Neumann beginnt die Erklärung des Gedichtes mit der Bemerkung, daß die früher im Keime befindlichen pantheistischen Anschauungen hier zur vollen Entfaltung kommen. 'Die titanische Einbildungskraft[1]) des Dichters überspringt die den Menschen umgebenden Schranken: Er möchte das Leben im All sein von der zartesten Regung in der Knospe der Blume bis hinauf zur Höhe der Gottheit. Diesem Gedanken hingegeben ruft er aus:' Nun folgt die erste Strophe (Neumann, S. 9).

Die Weltansicht, die dem Gedicht zugrunde liegt, ist folgende: Die Natur ist ein großer, durch alle anorganische, organische, leblose und belebte Wesen und deren Arten und Gattungen fortschreitender Organismus. Jedes Lebewesen ist bis zu gewissem Grade beseelt: Den Gipfel der Beseelung erreicht die Natur im Menschen, der als ein neuer Gott Mittelpunkt der Schöpfung wird. Er stellt sich als das am meisten mit seelischem Leben ausgestaltete Lebewesen, als eine neuere, schönere Form individualisierten Naturlebens dar, ist aber nur als Naturwesen *(Leben)* zu betrachten, das durchaus in den Kreis der Natur, in den beseelten Zusammenhang der Geschöpfe *(Kette der Geister)* gehört.

---

[1]) Muß die Einbildungskraft eines Dichters titanisch sein, wenn er den Wunsch äußert, im All zu verfließen? Enthält denn dieser Wunsch schon ein pantheistisches Evangelium?

Die Anschauung von der Beseeltheit alles Geschaffenen ist noch nicht pantheistisch. Hebbel kennt weder die Vorstellung des mechanistischen Naturzusammenhanges, die dem Pantheismus Spinozas eigentümlich ist, noch die Idee, daß das Prinzip der Natureinheit das organische ist und daß der Übergang der Naturformen in einander teleologisch bedingt ist, Anschauungen, die der pantheistischen Periode des Schellingschen Denkens angehören. Hebbel war übrigens, wie das drei Jahre später entstandene Hamburger Gedicht *Gott über der Welt* beweist, damals noch entschieden Deist. Denn es ist doch wohl nicht zu denken, daß die Entwicklung seiner Weltanschauung einen Krebsgang genommen und er vom Materialismus zum Pantheismus und in Hamburg wieder zum Deismus gekommen sei. Ein oberstes göttliches Wesen wird von Hebbel in dem Gedicht 'Der Mensch' nicht geleugnet. Nirgends ist von der göttlichen Natur des Alls, das an die Stelle der alten Gottheit zu setzen wäre, die Rede. Die ganze Weltansicht, die Hebbel in der ersten Strophe vorträgt, ist eher materialistisch.[1])

'Wieder begegnen wir', fährt Neumann fort, 'naturphilosophischen Anschauungen, wie wir sie besonders bei Schelling vertreten finden. Ich erinnere nur an die Verse, die Schelling als Bruchstück eines naturphilosophischen Gedichtes im ersten Bande der von ihm herausgegebenen Zeitschrift für speculative Physik unter den Miscellen veröffentlichte. Dort läßt der poesiebegabte Philosoph den Menschen, in welchem sich nach seiner Vorstellung der in der Welt schlummernde Geist zum Bewußtsein entwickelt hat, im Hinblick auf die Welt also sprechen:

»Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,
Der Geist, der sich in Allem bewegt.

[1]) In dem Denken des jungen Hebbel scheinen materialistische und deistische Elemente in widerspruchslosem Verein gewesen zu sein.

Vom ersten Ringen dunkler Kräfte
Bis zum Erguss der ersten Lebenssäfte,
Wo Kraft in Kraft und Stoff in Stoff verquillt,
Die erste Blüth', die erste Knospe schwillt,
Zum ersten Strahl von neugebornem Licht,
Das durch die Nacht wie zweite Schöpfung bricht
Und aus den tausend Augen der Welt
Den Himmel so Tag wie Nacht erhellt,
Ist Eine Kraft, Ein Wechselspiel und Weben,
Ein Trieb und Drang nach immer höherm Leben«.

Dieser Gedanke vom Trieb und Drang des in die Natur eingeschlossenen Geistes nach immer höheren Lebensformen kommt gerade in der oben angeführten ersten Strophe des Hebbelschen Gedichts deutlich zum Ausdruck. Schelling handelt von dem fortgesetzten »Potenzieren« der Natur ausführlich in seiner Abhandlung »Allgemeine Deduction des dynamischen Prozesses oder der Kategorien der Physik«, zuerst abgedruckt in demselben Bande der Zs. f. spec. Physik, in dem auch das oben angeführte Bruchstück aus dem Heinz Widerporst steht. Darnach gelangt die Natur durch fortgesetztes Sich-steigern von der Materie zum Organismus und schließlich über den Organismus hinaus zu der von sich wissenden Natur, d. i. zur Vernunft. Dies geschieht aber im Menschen. Zu diesem Gedanken vergleiche noch die zweite Strophe des Hebbelschen Gedichtes' (Neumann, S. 9—10).[1]

Früher galten Abfall von Gott, zeitlich getrübtes Dasein, Wiedervereinigung mit Gott als Ideen der Naturphilosophie Schellings (Neumann, S. 7—8). Nun

[1]) Neumann, (S. 9 Anm. 2) gibt an, daß das ganze Gedicht *Heinz Widerporst* erst bei Plitt 'Aus Schellings Leben' 1869, S. 282—289 gedruckt wurde und nur jene von ihm zitierten Verse daraus in der Zs. f. spec. Physik enthalten sind. Gerade der von Neumann zitierte Teil der Zs. enthält die ganze naturphilosophische Partie des Gedichts. Diese erschien also bereits 1800 (Zs. f. spec. Physik B. I, H. II, 152, in der Gesamtausgabe I. Abt., IV. B. 546 f.)

gehört dieser die Anschauung an, daß der in der Welt schlummernde Geist im Menschen zum Bewußtsein kommt, ferner die Idee der Potenzierung innerhalb der Natur von der Materie zum Organismus, von diesem zur Vernunft. Daß die beiden sich völlig widersprechenden Weltanschauungen, die Neumann je nach der Vorlage als Schellingsche Naturphilosophie ausgibt, nicht einem System angehören können, ist wohl jedem auf den ersten Blick klar.

Hebbel erzählt in seiner Selbstbiographie (B. V, 39 f.), daß er zu einer Zeit, als er Schellings Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, Naturalismus betitelt, schrieb, in dem das Schellingsche Prinzip steckt. Da ein Gedicht unter diesem Titel nicht aufgefunden wurde, so fragt es sich, ob jenes Gedicht *Naturalismus* verloren ging oder ob Hebbel selbst ihm einen anderen Namen verlieh. R. M. Werner glaubt, daß entweder das *Lied der Geister* oder *Der Mensch* oder *Proteus* mit dem Gedicht *Naturalismus* gemeint sei. Hebbel spricht übrigens noch einmal von dieser Dichtung und zwar im Hamburger Tagebuch von 1835. Hier heißt es: 'Wenn der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen wäre (siehe mein Gedicht *Naturalismus*), so wäre jenes Elixier vielleicht ein Gebräu aus allen animalischen und vegetabilischen Säften' (T. I, 15). Das Gedicht *Naturalismus* stellte also den Menschen als eine Mischung aus allen Säften der Natur dar. Gerade in der von Neumann herangezogenen Strophe heißt es, daß der Mensch 'von jedes Lebens reinster Flut aufs innigste durchdrungen sei, daß er an allen Naturstoffen in reinster Form Anteil habe. Dieser zweiten Notiz nach ist das Gedicht *Naturalismus* höchstwahrscheinlich identisch mit dem vorliegenden Gedicht *Der Mensch*. Denn das *Lied der Geister* enthält die Idee, daß nur die vier Elemente in die Natur des

Menschen verwebt sind. Der *Proteus* andererseits erhebt sich von den materialistischen Voraussetzungen des Gedichtes *Der Mensch* gleich in die ästhetische Sphäre und versucht eine Lösung des Problems der Kunst auf materialistischer Grundlage.

Hebbel selbst also war wahrscheinlich der Ansicht, daß er dem Gedichte *Der Mensch* das Schellingsche Prinzip zugrunde gelegt habe, allerdings zu einer Zeit, wo er noch nicht einmal den Namen Schellings kannte. Er bemerkt ironisch, er habe den Philosophen schon getroffen, der den Beweis seiner tiefen Durchdringung des ersten Stadiums der Schellingschen Philosophie darin erblicke. Wenn es sicher erwiesen wäre, daß das Gedicht *Der Mensch* früher den Titel *Naturalismus* trug, so wären die eventuellen Ähnlichkeiten mit Ideen Schellings eben nach Hebbels eigener Aussage nur als Zufälligkeiten anzusehen. Da dies aber nicht sicher ist und es daher auch als ungewiß angesehen werden muß, in welcher Zeit das Gedicht *Naturalismus* entstand (es könnte ja vor dem Gedicht *Der Mensch* niedergeschrieben worden sein und Hebbel nachher doch noch die Naturphilosophie Schellings kennen gelernt haben), so soll das Gedicht *Der Mensch* auf seinen Schellingschen Gehalt hin untersucht werden. Denn, wenn Hebbel die Schellingsche Philosophie nach der Ansicht Neumanns auf indirektem Wege zugetragen worden wäre, die Ideen müßten doch echt Schellingisch sein, wenn man von einer derartigen indirekten Einwirkung sprechen dürfte.

Die Idee, daß die Natur aus immer feiner werdenden Kräften die gesetzmäßige Reihe sich immer steigernder, immer höher entwickelter Lebensformen erzeuge und die Anschauung, daß das ursprünglich bewußtlose Sein im Menschen zum Bewußtsein kommt, gehören der Schellingschen Naturphilosophie an. Diese Anschauung aber ist im Grunde bei Schelling eine völlig andere als Neumann angibt.

Schellings 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses' ist eine physikalische Abhandlung aus der Zeit, als Schelling noch Naturphilosoph war. Der Verfasser versucht hier eine Konstruktion der Materie aus mechanischen Kräften, eine dynamische Erklärung der Natur. Denn nach seiner Anschauung ist die Materie nur das Phänomen der Kräfte (II, 15). Er geht aus von der Form der einzelnen Kräfte, die seiner Anschauung nach das Ursprüngliche sind. Er unterscheidet drei Formen von Kräften nach ihrer Wirksamkeit in Linie (D, 8, § 11), Fläche (II, § 18) und Raum (II, § 30 f.). Die erste Form der Kraft ist die horizontal wirkende (I, § 11). Die Wirkung der zweiten nimmt die Gestalt einer nach allen Seiten sich ausdehnenden Fläche an (II, § 18), die dritte durchdringt den ganzen Raum (II, § 30 f.). Man könnte also, wenn diese von Schelling nicht gebrauchten Ausdrücke gestattet sind, von Linien, Flächen und Raumkräften reden. Im Reiche der mechanischen Erscheinungen nehmen diese drei Grundkräfte die Form der Schwere, der Kohäsion (II, 47 m.) und der Elastizität an. Die Materie selbst müsse auf die Form derartiger Kräfte zurückgeführt werden (II, 15). Die primären Kräfte stellen sich als Materie schlechthin dar (II, 17, § 36), die sekundären als Qualitäten (II, 46 u.), die tertiären im Organismus (II, 83 o.). Selbst die in der großen Natur herrschenden Kräfte seien nur aus einer Konstruktion aus den mechanischen Grundkräften zu verstehen. Im Magnetismus erscheine die horizontal wirkende Grundkraft (I, § 13, 21). Die Flächenkraft offenbare sich in den elektrischen Erscheinungen (I, § 20, 22), die Raumkraft nehme die Form der chemischen Prozesse an (II, § 30 f.), wie das den ganzen Raum durchdringende Licht deutlich zeigt. In der organischen Natur stellt sich die erste Kraft in der Wirkung der Sensibilität dar (II, 80, 84), die zweite

erscheint als Irritabilität (Reizbarkeit), die dritte als Bildungstrieb (II, 80, 84); und auch den drei Grundformen unseres Seelenlebens, Anschauung, Empfindung und Vernunft, liegen die gleichfalls im Gebiet des Seelenlebens wirkenden mechanischen Grundkräfte der gesamten Natur zugrunde. Das Geistige erscheint nicht als Abschluß, sondern als Niederschlag oder Funktion dieser in allen Potenzen wirkenden Kräfte. Erst in der organisch belebten Natur verwandeln sich die Qualitäten in Empfindungen, die Materie in Anschauung (II, 84). Jede folgende Form der Kraft setzt die frühere voraus, so die Materie den Stoff, der Organismus die Materie, die Vernunft den Organismus (II, 84, 86). — Anderseits greift Schelling, um klarer zu werden, zu einer Übertragung der dem Seelenleben zukommenden Begriffe auf das physische Leben und so zu einer bildlichen Umschreibung des ganzen Prozesses. Er nennt die Qualitäten Empfindungen der Natur (II, 86), die Körper Anschauungen derselben (II, 86). Diese Ausdrücke dienen aber immer nur zur bildlichen Umschreibung der wesentlichen Prozesse. Eine Umschreibung haben wir auch vor uns, wenn Schelling die Natur eine erstarrte Intelligenz nennt oder später die Idee der dynamischen Organisation (II, 86) unter dem Begriffe der Weltseele weiter ausgestaltet. Nur im Sinne jener dynamischen Auffassung der Natur galt ihm diese als ein großes beseeltes Ganzes (Über die Weltseele I. Abt. II. Band, 345).

Jenes von Neumann herangezogene Gedicht aus den 'Miscellen' steht in der Zs. f. spec. Physik unter einschlägigen Bemerkungen zur Abhandlung 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses'. Es soll die abstrakt transzendentale Naturerklärung der Abhandlung im poetischen Gewande sinnfälliger demonstrieren (II, 252). Das Gedicht kann für ein poetisches Bekenntnis jener Anschauungen gelten, die Schelling in seiner

wissenschaftlichen Abhandlung über die Natur niedergelegt hatte. Alles Leben, alles Sein sei zurückzuführen auf die Wirkung von mechanischen Kräften; je höher entwickelt die Materie sei, desto feiner werden die Kräfte, desto kunstreicher wirken sie. Im Seelenleben des Menschen nehmen die allgemeinen dynamischen Kräfte der Natur ihre höchste Form an. Die Natur endet also mit Vernunft, mit Erkenntnis ihrer selbst. Die ganze Entwicklung geht nach Schelling darauf hinaus, aus der Materie den Geist zu erzeugen. Diesen großen gesetzmäßigen Zusammenhang in der Natur, der alles von der Materie bis zur Vernunft als das Produkt mechanischer Kräfte offenbare, drückt Schelling in diesem Gedicht allegorisch durch das Zusichkommen des Riesengeistes aus, dem nun das große gesetzmäßige Wirken in allen Kategorien der Natur zugeschrieben wurde. Er lebt im All, ist versteinert mit allen Sinnen (8). Er kann weder aus dem Panzer herausschlüpfen (9), noch sein eisern Kerkerhaus sprengen (10). (Auch in den niederen Potenzen sind Ansätze zu höheren Formen von Kräften enthalten, die aber hier nicht zur vollen Entfaltung gelangen, nicht wirken können.) In toten und lebendigen Dingen ringt er (der Riesengeist) mächtig nach Bewußtsein (13, 14). (Schon auf den früheren Stufen zeigt sich die gesetzmäßige, den höheren Formen zustrebende Organisation des Naturganzen.) Überall strebt er, sich ans Licht zu wenden (20). (Ansätze höherer Organisationsformen sind schon in den früheren Kategorien da; je höher man kommt, desto gesetzmäßiger, kunstreicher, vernunftgemäßer scheint die Natur organisiert.) In der organischen Welt sucht der Riesengeist bereits in großen und kleinen Formationen die entsprechende Form und Gestalt zu finden, bis er im Menschen zum Bewußtsein kommt und sich selber findet (23—34). (Da der Mensch, der durchaus Natur ist, die gesetz-

mäßige Organisation des ganzen Seins und seiner Selbst reflektierend erkennt, so erreicht die Natur in ihm die Erkenntnis ihres eigenen Systems und somit den Gipfel ihrer Entwicklung. Schelling sagt: die Natur wird bewußt.) Im Wirken des Riesengeistes oder Weltgeistes ist also bei Schelling die gesetzmäßige, vernunftgemäß wirkende oder (um in der Sprache Schellings zu reden) bewußte Organisation der Natur allegorisch dargestellt. Da die Kräfte nach der Anschauung Schellings die Materie erzeugen, so ist der Weltgeist mit der organisierten Materie oder Natur durchaus identisch.

Der Gedankengang der Abhandlung Schellings ist also völlig ungenau wiedergegeben, wenn man wie Neumann sagt, die Natur gelange durch fortgesetztes Sichsteigern von der Materie zum Organismus und von da zur Vernunft (Neumann, S. 10). Oder der in der der Welt schlummernde Geist gelange im Menschen zum Bewußtsein (Neumann, S. 9). Dabei läßt sich alles oder nichts denken. Die die ganze Naturphilosophie bestimmenden Hauptgedanken des Schellingschen Systems sind im Grunde völlig andere. — Ein schwerwiegender Irrtum Neumanns war es, die allgemeine Darstellung der dynamischen Organisation der Natur als eine poetische Einkleidung der populären Vorstellung der Weltseele im psychischen Sinne zu nehmen, an die Schelling gar nicht gedacht hat.

Die Abhandlung 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses' und das Gedicht aus den 'Miscellen' behandeln also durchaus dasselbe Thema. Nach Neumann entstammt aber der Abhandlung die Idee der Organisation der Natur (Materie, Organismus, Vernunft) und erscheint so Schelling als Materialist. In dem Gedicht aber vertritt er nach Neumann die Anschauung, daß der Riesengeist der Natur, die Weltseele im pantheistischen Sinne, im Menschen zum Bewußtsein kommt. Neumann legt also dem Gedicht

eine der Abhandlung durchaus entgegengesetzte Anschauung zugrunde. Wenn nun aber die beiden Geistesprodukte so nahe zusammengehören, wie Schelling selbst angibt (I. Abt., IV. B. 546), so kann mit dem Riesengeist eben nur die gesetzmäßige dynamische Organisation der Natur gemeint sein.

Neumann spricht von dem in der Natur schlummernden Geist (S. 9). Schelling kennt diese Vorstellung nicht; für ihn sind Natur und Geist völlig identisch. Geist nur der allegorische Ausdruck für unsere Vorstellung der dynamischen Organisation der Natur. Schelling spricht daher auch nicht von Trieb und Drang dieses in der Natur schlummernden Geistes (Neumann, S. 19). Er denkt nicht an pantheistische Beseelung der Natur im Sinne Neumanns. Ihm ist die Natur einfach ein nach ewigen Gesetzen sich regelnder dynamischer Organismus. Schelling kennt nicht den Begriff sich steigernder Lebensformen wie Pflanzen, Tiergattung usw. (Neumann, S. 10); wohl aber findet er eine Steigerung in den Kräften und Erscheinungen von Kräften in der Mechanik, Chemie usw., in der Schwere, Kohäsion, Elastizität, — im Magnetismus, der Elektrizität und den chemischen Erscheinungen, — oder im Gebiet des Seelenlebens: in Anschauung, Empfindung und Vernunft; Irritabilität, Sensibilität und Bildungstrieb.

Neumann gibt an, daß nach Schelling die Natur durch fortwährendes Sichsteigern von der Materie zum Organismus und schließlich über den Organismus hinaus zu der von sich selbst wissenden Natur, das ist zur Vernunft, gelange (Neumann, S. 10). Ein Blick auf den oben angegebenen Ideengang der Abhandlung 'Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses' zeigt, daß Schelling den Begriff der Materie leugnete, daß ihm Materie nur Form von Kräften war und daß sein System unendlich reicher angelegt war. Es hatte zur

Voraussetzung die Erfahrungstatsachen der damals freilich noch in den Anfängen steckenden exakten Naturwissenschaften.

Auch der Abschluß des von Neumann angegebenen Ideenganges ist ganz gegen Schelling ausgefallen. Neumann sagte im Anfange, der Riesengeist komme nach der Vorstellung Schellings im Menschen zum Bewußtsein (S. 9). Weiter unten heißt es, daß sich die Materie nach Schelling im Menschen zur von sich selbst wissenden Natur, d. i. zur Vernunft entwickelt habe (10). Diese beiden Auslegungen Neumanns widersprechen sich entschieden. Einmal kommt der Riesengeist zum Bewußtsein, dann die Materie zur Vernunft. Die erste Auslegung ist pantheistisch, die zweite materialistisch. Vernunft drückt ferner einen viel höheren, gesteigerten Zustand aus als Bewußtsein und doch scheinen beide für Neumann als identisch gegolten zu haben. Weil Neumann die rein allegorische Bedeutung des Schellingschen Riesengeistes mißverstand, so mißlang ihm auch die Auslegung der Schellingschen Vorstellung vom Abschlusse der Natur. Bei Schelling heißt es nur: da der Mensch die Organisation des Seins reflektierend erkennt, wird die Natur in ihm sich ihrer eigenen Organisation bewußt. Die Natur also wird (und zwar nur in diesem Sinne) im Menschen sich ihres eigenen dynamischen Zusammenhanges bewußt. Nur in diesem Sinne spricht Schelling vom Bewußtwerden der Natur. Ein Bewußtwerden des in ihr schlummernden Geistes, der Weltseele im populär pantheistischen Sinne, wie Neumann es auslegt, kennt Schelling nicht. Neumann hat sich also an dem wahren Gehalte der Naturphilosophie Schellings ebenso versündigt wie früher an dem der theosophischen Schrift 'Philosophie und Religion'.

Beachtet man nun die Hebbelsche Idee der Totalität und Universalität aller Naturstoffe, die Anschau-

ung Hebbels, daß seelisches Leben allen Erscheinungsformen der Natur zukomme, daß das All durchaus einheitlich organisiert sei, daß der Mensch aus den gleichen Stoffen und Kräften bestehe wie alles Geschaffene, daß er als das am höchsten beseelte Wesen, als der Gipfel der Schöpfung anzusehen sei, so mag sich für den flüchtigen Beobachter ein gewisser Parallelismus zwischen den Ideen des Hebbelschen Jugendgedichtes und den Vorstellungen der Naturphilosophie Schellings ergeben. Beim genaueren Eingehen in den wahren Gehalt der Dichtung und der Philosophie Schellings ergibt sich eine völlige Divergenz in den Anschauungen und der Weltansicht des Dichters und Philosophen. Hebbel erscheint der ganze Organismus beseelt, Schelling nach den gleichen Gesetzen aus dynamischen Kräften aufgebaut. Der Mensch erscheint Hebbel als der Gipfel der Schöpfung, als ein Gott, erstens weil er an allen Naturstoffen in reinster Form Anteil hat, zweitens weil er erkennt, daß er denselben Gesetzen unterworfen ist wie alle Natur, daß sich in ihm dieselben großen Prozesse abspielen wie im All, er also in diesem sein Abbild sehen kann, drittens weil er die fühlende Seele des Alls ist. Hebbel hebt den Menschen gleichsam aus dem Naturzusammenhang heraus. Trotzdem er ihm ganz in den Kreis der Natur zu gehören scheint, so wird er doch als fühlende Seele des Alls, in dem der Mensch das Abbild seines Wesens sieht, von Hebbel außer der Natur gedacht. Für Schelling erreicht die Natur im Menschen deshalb die höchste Form ihrer Organisation, weil sie sich hier ihres dynamischen Zusammenhanges bewußt wird. Der Mensch gilt ihm als der Gipfel der Natur, weil sich in ihm die Kräfte am höchsten verfeinern. Der Mensch gehört nach Schelling völlig in den Kreis der Natur. Eine Differenzierung von Mensch und Natur mit Rücksicht auf das höhere psychische

Sein des Menschen kennt Schelling nicht. Der Begriff seelischen Lebens im Sinne Hebbels ist dem Naturphilosophen völlig fremd. Als das Wesen höherer Erscheinungsformen gelten ihm nur Kräfte. Hebbel macht den Menschen zur fühlenden Seele des Alls, weil er, wenn ihm das Licht materialistischer Naturerkenntnis aufgegangen, jeden Zustand empfinden, sich in jede Lebensform versetzen könne. Der Adler ist dem Menschen nur ein Symbol der zum Licht empordringenden Erkenntnis, die sich neigende welkende Blume ein Sinnbild der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit menschlichen Seins. In der Naturphilosophie Schellings fehlt diese sentimentale Wendung natürlich ganz. Er stellt den Menschen an das Ende der Organisation, weil die Natur in ihm sich selbst begreift. Der Mensch steht nach ihm nur deshalb am Gipfel der Schöpfung, weil in ihm die Natur ihr System erkennt. Die Idee der Umformung aller Erscheinungsformen durch den Tod ist ein allgemeine Anschauung des Materialismus. Sie folgt notwendig aus der Annahme eines sich durch ewiges Zeugen und Absterben aus sich selbst erneuernden Natursystems. Diese Übereinstimmung zwischen Hebbel und Schelling ist also eine rein zufällige.

Hebbel irrte sich, wenn er der Meinung war, daß im Gedicht *Der Mensch* das Schellingsche Prinzip stecke. Daß er, als er das Gedicht schrieb, noch nicht einmal den Namen Schellings kannte, wollen wir ihm gerne glauben. — Daß Hebbel ungefähr zwanzig Jahre später in Wien der Meinung war, das Gedicht *Der Mensch* enthalte Ideen der Naturphilosophie, zeigt, wie wenig er im Grunde von Schelling wußte.

Neumann kommt noch einmal auf den Schellingschen Gehalt dieses Gedichtes zurück und zwar bei Besprechung des Gedichtes *Gott über der Welt.* Er bemerkt hier, daß das Gedicht *Der Mensch* demselben

Gedankreis angehört und den gleichen Grundgedanken enthält. Das Gedicht *Gott über der Welt* ist nach Neumann ein Monolog der Weltseele im pantheistischen Sinne und behandelt das Verhältnis der Weltseele zur Natur (Neumann, S. 13). Dies soll nach Neumann auch der Grundgedanke dieses Gedichtes sein.

Neumann geht auch hier wieder von der Anschauung aus, daß Schelling den Begriff Weltseele im psychischen Sinne nahm. Er scheint an dieser Stelle das Gedicht gänzlich aus den Augen verloren zu haben. Früher meinte er, Hebbel vertrete die Anschauung, daß der in der Natur schlummernde Riesengeist im Menschen zum Bewußtsein komme. Da Neumann der Ansicht war, daß in dem Gedicht *Gott über der Welt* mit der Gottheit die Weltseele des Pantheismus gemeint sei, so fielen ihm die Probleme der beiden Gedichte zusammen. Dort äußert sich die Weltseele im Menschen, hier erscheint sie als Totalvorstellung, als Gottheit. Dort kommt sie im Dichter zur Sprache, hier spricht der sich als Weltseele fühlende Dichter als Gottheit zur Natur. Gegen diese ganze Auslegung scheint mir wieder vor allem das

---

[1]) In der Abhandlung 'Weltseele' sagt Schelling: 'Diese beiden streitenden Kräfte (positive und negative Kraft: er zeigt ihre einheitliche und entgegengesetzte Wirkung in allen Kategorien der Natur), zugleich in der Einheit und im Konflikt vorgestellt, führen auf die Idee eines organisierenden, die Welt zum System bildenden Princips. Ein solches wollten vielleicht die Alten durch die Weltseele andeuten' (I. Abt., II. B. 381). Ferner: 'Da nun dieses Princip die Continuität der anorgischen und der organischen Welt unterhält und die ganze Natur zu einem allgemeinen Organismus verknüpft, so erkennen wir aufs neue in ihm jenes Wesen, das die älteste Philosophie als die gemeinschaftliche Seele der Natur ahnend begrüßte, und das einige Physiker jener Zeit mit dem formenden und bildenden Aether (dem Antheil der edelsten Naturen) für Eines hielten' (I. Abt., II. B. 569).

Gedicht selbst zu sprechen. Wie erklärt sich Neumann, wenn er an der obigen Auslegung festhält, die letzte Strophe?

Wenn Hebbel der Totalbegriff der Weltseele vorschwebte, wenn ihm die Idee, sich als Weltseele zu fühlen, so zum geistigen Eigentum geworden war, so hätte er diese Verse nie schreiben können. Er scheint sich also mit der Weltseele nicht zu identifizieren, wie Neumann es auslegt.

Hebbel betont, daß auch den anderen Lebewesen seelisches Sein zukommt (Vers 21—24); er dachte sich als einen Teil der durchaus beseelten Natur, er fühlte, daß der Mensch nicht nur der Seele, sondern auch dem Stoff nach in den Kreis des Naturganzen gehöre. Ja das Moment der stofflichen Zugehörigkeit zur Natur wird zuerst hervorgehoben. Wie verträgt sich dieser in die Augen springende Dualismus mit der Auslegung Neumanns, daß sich der Dichter als Weltseele im Schellingschen Sinne gedacht habe? Die ganze Erwägung führt zu dem Schluß, daß Hebbel den Schellingschen Begriff der Weltseele und auch den verwandten Begriff des Pantheismus (Weltseele als Inbegriff alles seelischen Lebens in der Natur) nicht kannte. Der Mensch erschien ihm als fühlendes Herz des Alls, aber nicht als Weltseele.

Bei der Besprechung des Gedichtes *Gott über der Welt* erfährt man ferner, daß nach Neumann auch die Schellingsche Idee der ursprünglich bewußten Produktion der Natur in dem Gedicht *Der Mensch* enthalten sei (Neumann, S. 13) und zwar soll sie den Versen

In dir Geliebte würde ich
Mein stummes Abbild sehen (31—32)

zugrunde liegen. Da Hebbel in dem Gedicht *Gott über der Welt* die Natur im Traumzustande schildert

und Neumann in diesem Traumzustande die Schellingsche Idee von der bewußtlosen Produktion der Natur wiederzuerkennen glaubte, so war er der Meinung, schon hier liege jene Vorstellung Schellings vor. Neumann sagt zwar, sie klinge kaum an, was weder A noch B heißt, doch da er die Sache erörtert, so muß man wohl annehmen, daß er der Meinung ist, bereits im Gedicht *Der Mensch* habe eine Herübernahme der Schellingschen Idee stattgefunden.

Mit der Schellingschen Idee der ursprünglich bewußten Produktion der Natur hat es eine ganz andere Bewandtnis). Neumann glaubte, daß Schelling der Meinung war, die Natur sei ursprünglich wirklich bewußt gewesen. Schelling betont aber immer wieder, daß 'ursprünglich' nicht im zeitlichen, sondern im absoluten Sinne zu nehmen sei. Die Bewußtlosigkeit der Produktion sei nicht ein zeitlich zurückliegender Zustand, sondern ein gegenwärtiger, dauernder, ewiger.

Was er darüber sagt, bezieht sich nicht auf die zeitliche Entwicklung, sondern auf die kosmische überhaupt. In den unteren Kategorien produziere die Natur stets bewußtlos, erst im Menschen komme sie zum Bewußtsein. Erst hier erkenne sie die Gesetzmäßigkeit ihrer Organisation. Der Aufbau der früheren Erscheinungsformen vollzog sich aber schon nach der vernunftgemäßen (bewußten) Art, die die Natur freilich erst im Menschen begreift. Wenn Hebbel also die Schellingsche Vorstellung gekannt hätte, so hätte er nicht, wie in dem Gedicht *Gott über der Welt* die personifizierte Natur als bewußt dargestellt, sondern sicher eine ganz andere Einkleidung gefunden. Mit der Schellingschen Idee der stets größer werdenden Beseeltheit der Natur hat das Gedicht *Gott über der Welt* nicht das Geringste zu tun.

Nun aber unser Gedicht. Hat denn Hebbel bei jenem Verse wirklich schon an den in *Gott über der Welt* dargestellten Traumzustand der Natur gedacht, der Neumann ja identisch erschien mit Schellings bewußtloser Produktion der Natur? Muß man bei so entgegengesetzten Ausdrücken wie 'stumm' und 'träumend' auf die gleichen Ideen schließen? Auch der tiefere Sinn des Verses läßt die Erklärung Neumanns nicht zu. Man beachte doch den Zusammenhang. Der Dichter sagt: Bin ich durchaus eins mit der Natur, so kann ich in ihr mein stummes Abbild sehen. Der Ton fällt auf Abbild, nicht auf stumm, wie Neumann durch den gesperrten Druck dieses Wortes, den das Original nicht aufweist, wahrscheinlich machen will. Erst durch diese künstliche Änderung konnte Neumann jenen Zusammenhang konstruieren. Bleibt man aber bei dem Druck Hebbels, so ist der Sinn folgender: Wenn ich denselben Gesetzen unterworfen bin wie alle anderen Lebewesen, wie die ganze Natur, so sind die Vorgänge innerhalb der großen Welt (Werden, Wachsen und Vergehen) ein Abbild der Vorgänge in der kleinen Welt, die der Mensch bedeutet. Dann ist das Wort 'stummes Abbild' eben nur ein poetischer Vergleich. Es ist also durchaus keine Veranlassung vorhanden, nach diesen Versen schon auf die spätere rein dichterische Vorstellung vom Traumzustande der Natur zu schließen oder gar auf die Schellingsche Idee der bewußtlosen Produktion der Natur, die mit keinem der beiden Gedichte Hebbels auch nur das Geringste zu tun hat.

Was Waetzoldt über den Schellingschen Gehalt des Gedichtes *Der Mensch* vorbringt, kommt nicht weiter in Betracht, da er die Urteile Neumanns ohne nachzuprüfen übernommen hat. Es heißt hier: 'Ebenso spricht Hebbel poetisch die Idee einer Selbststeigerung, einer Potenzierung der Natur aus, die sich im Men-

schen vollzieht, von der Materie hinauf zum Organismus und schließlich zur von sich selbst wissenden Natur, zur Vernunft' (S. 12). Waetzoldt sah auch hier nicht, daß Neumann die philosophischen Ideen Schellings ungenügend und unklar widergab und vielfach gänzlich falsch auslegte.

2.

Wie Neumann wichtige Beziehungen, die das Gedicht *Der Mensch* zur Schellingschen Philosophie haben soll, nicht bei der Besprechung dieses Gedichtes vorführt, sondern bei der Erklärung des Gedichtes *Gott über der Welt*, so muß man auch die Vergleiche und Ideen, welche nach Neumann die Lektüre von Goethes Faust und Werther in diesem Gedicht hinterlassen hat, an anderer Stelle und zwar bei der Besprechung des Gedichtes *Proteus* suchen.

'Die beiden Gedichte *Der Mensch* und *Proteus* stehen einander im Grundgedanken sehr nahe; bei einer Betrachtung im Einzelnen würde das noch deutlicher hervortreten. Nur ist das, was dort (im Gedichte *Der Mensch*) hypothetisch ausgesprochen als Wunsch erscheint, hier Erfüllung' (Neumann, S. 11). Jenen Wunsch Hebbels charakterisiert das Folgende: 'Dieses sehnsüchtige Gefühl des Dichters, das über das beschränkte Dasein des Menschen hinausstrebt zur Einheit mit dem in der Natur lebendigen Weltgeiste, ist ein charakteristischer Bestandteil der Werther- und Faust-Stimmung des jungen Goethe' (S. 11). Der den beiden Gedichten Hebbels gemeinsame Grundgedanke ist also die Idee der Einheit mit dem in der Natur lebendigen Weltgeist. Diese Einheit ist im Gedicht *Der Mensch* vom Poeten gewünscht. Das Gedicht *Proteus* enthält die Erfüllung.

Früher hielt Neumann die Einheit des Dichters mit dem Weltgeiste als eine im Geistesleben Hebbels

festwurzelnde Grundidee. Sie war nach seiner früheren Auslegung dem jungen Dichter zu einer durch Erkenntnis und innere Erfahrung gesicherten Tatsache geworden. Sie galt ihm als eine transzendentale Wahrheit im Geistesleben des jungen Hebbel. Im Gegensatze dazu gibt Neumann hier an, die Einheit mit dem Weltgeiste sei für Hebbel damals nur das Ziel eines Wunsches gewesen. Er ändert also auch an dieser Stelle seine Erklärung mit der zu vergleichenden Vorlage.

Neumann ist jetzt der Meinung, daß jene Idee der Einheit mit dem Weltgeiste, die er früher von Schelling abzuleiten sich bemühte, aus dem Werther stamme. Er findet sie vor allem an folgender Stelle ausgesprochen:

'Wie umfaßt ich das all mit warmen Herzen, verlor mich in der unendlichen Fülle, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allebend in meiner Seele. Ach damals, wie oft hab ich mich mit Fittigen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu den Ufern des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken, und nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt'.

Eine genaue Untersuchung der beiden Texte ergibt, daß diese Idee weder im Werther noch bei Hebbel vorliegt. Werther wünscht mit den Fittigen des Kranichs zum Meere zu fliegen, aus dem schwellenden Becher Gott-Natur Lebenswonne zu trinken. Die Anschauung ist pantheistisch. Die Idee der Einheit mit der Weltseele oder dem Weltgeiste scheint mir nicht vorzuliegen.

Auch in dem Gedichte *Der Mensch* läßt sich die Sehnsucht nach der Einheit mit dem Weltgeiste nicht

auffinden. Wenn Hebbel auch den Tieren Seele zuerkennen will, wenn er den Menschen, der das Wohl und Weh jedes anderen Zustandes empfinden kann, das Herz der Natur nennt, so tut er es, weil ihm der Mensch am reichsten mit Seele und Empfindung begabt erscheint. Er drückt damit doch nicht die Sehnsucht nach der Einheit mit dem Weltgeiste aus. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, daß der Hebbelsche Ausdruck Herz der Natur durchaus nichts mit der pantheistischen Vorstellung der Weltseele zu tun hat.

Auch der Gedanken- und Stimmungsgehalt ist in Hebbels Gedicht ein anderer als im Werther. Dieser umfaßt die Natur mit sentimentaler Schwärmerei, indem er sich als Dichter in die Geheimnisse ihres Webens verliert. Hebbel gibt eine dichterische Umschreibung seines Systems der Natur. Wörtliche und bildliche Anlehnungen finden sich bei Hebbel nicht. Werther 'umfaßt die Natur mit warmem Herzen', Hebbel 'trägt sie im Herzen'. Werther drückt damit ein höheres Naturempfinden aus. Hebbel will damit nur sagen, daß er sich mit der Natur vom gleichen Stoff, durchaus verwandt, ja eins fühle. Wenn Hebbel die Natur sein stummes Abbild nennt, so weicht er auch hier in Gedanke und Anschauung von Goethe gänzlich ab. Dem die Natur schwärmerisch liebenden Werther ist das Sein und Weben in ihr ein süßer Born der Erquickung wie die Erinnerung an die Geliebte. Hebbel will aber, wie oben gezeigt wurde, sagen, daß die große Welt, die Natur, ein Abbild der kleinen, des Menschen, sei.

Neumann wies gleich im Anfange darauf hin, daß die Gedanken und Stimmungen, um die es sich im Gedicht *Der Mensch* handelt, nicht nur im Werther, sondern auch im Faust vorliegen. Er denkt an eine Vertiefung und Erweiterung der Gedankenwelt Heb-

bels durch Goethes Faust: 'Hebbel erweitert sein Selbst zum Selbst der Natur, er strebt über die menschlichen Grenzen hinaus in das Innerste der Natur einzudringen und dann mit ihrem geheimsten Wesen vertraut, wie ein Gott in ihr zu leben' (12). Also wieder die Idee, daß der Dichter selbst sich eins mit dem Weltgeiste oder der Weltseele fühlt. Diesmal erreichen Goethe-Faust und Hebbel die Einheit mit dem Weltgeist, indem sie mit ihrer Einbildungskraft in alle Erscheinungsformen der Welt eindringen. Diese Idee liegt nach Neumann vor allem folgenden Faustrepliken zugrunde:

'Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen
Mit meinem Geist das höchst' und tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein Selbst zu ihrem Selbst erweitern'.

Neumann bemerkt zu dieser Stelle, daß Faust sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitere. Hebbel knüpfe zwar an Goethe-Faust an, gehe aber über ihn hinaus, indem er sein Selbst zum Selbst der Natur erweitere. Unter diesem 'Selbst der Natur' kann Neumann seiner früheren Erklärung nach nur die Weltseele des Pantheismus gemeint haben. Hebbel war ja nach Neumann vom Streben erfüllt, in das Innerste der Natur einzudringen, sich als Seele des Alls zu fühlen (12). Diese Vorstellung war aber, wie gerade dieses Gedicht zeigt, dem jungen Hebbel noch völlig fremd.

Aus der von Neumann herangezogenen Faustreplik hätte sie Hebbel übrigens auch nicht entwickeln können. Faust erklärt hier dem Mephisto, er wolle nicht nur höchste Erkenntnis und höchstes Wissen, sondern auch alle Lust und alles Leid der Menschheit kennen lernen; nur in diesem Sinne spricht Faust von

einer Erweiterung seines Selbst zum Selbst der Menschheit. Dieser umschreibende Ausdruck ist also rein bildlich gebraucht, ohne jede Beziehung auf die pantheistische Idee der Weltseele.

'Als der Erdgeist, die Verkörperung des göttlichen Lebens in den irdischen Dingen, Faust zuruft:

»Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte, die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern gleich zu heben?
Wo bist du Faust, des Stimme mir erklang,
Der sich an mich mit allen Kräften drang? —«

da antwortet er:

»Ich bins, bin Faust, bin Deines Gleichen«.

Und als dann der Erdgeist sein Wesen enthüllt, da wiederholt er, was er bereits gesagt hat, nur weniger trotzig, aber durchdrungen von seinem, die Welt umspannenden Gefühl:

»Der Du die weite Welt umschweifst,
Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich Dir!«'
(Neumann, S. 12).

Mit dem Erdgeist hat es doch eine etwas andere Bewandtnis, als Neumann hier angibt, der in ihm eine Verkörperung des göttlichen Lebens in den irdischen Dingen sieht. — Die ganze Erdgeistszene ist der charakterisierende Akkord für die Fausttragödie. Sie verkörpert zwar Faust persönlichstes Schicksal, das Gespräch hat aber schon eine durchaus typische und symbolische Bedeutung; die Szene führt schon das Eigenartige, Bedeutende des Falles vor. Schon hier beginnt die Tragik Fausts und zwar nicht nur die Tragik des Forschers, sondern auch die Tragik des Tatmenschen. — Faust hat sich vermessen, höchste Erkenntnis zu erlangen, höchste Wonne, höchstes Leid zu ertragen.

'Du, Geist der Erde, bist mir näher;
Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
Schon glüh' ich wie von neuem Wein,
Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen'.

Nun erscheint ihm der Erdgeist: Er ist das Leben selbst, das ihn in die Schranken menschlicher Erkenntnis und menschlichen Seins zurückweist. Alles, was er als Wahrheit erkannte, war nur ein Bild der Wahrheit. ('Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf?') Die Dinge an sich blieben ihm unbekannt. Erleuchtung und Offenbarung genialen inneren Schauens hat nicht zur Erkenntnis der Wahrheit geführt (Hettner). Wenn Faust sich zu der Erklärung aufrafft, daß er sich dem Erdgeist nahe fühle, daß er ihn als Seinesgleichen betrachte, so ist das eben nur ein Bekenntnis seines Irrtums, daß der Mensch alle Wahrheit ergründen, daß der Einzelne alles Menschengeschick ertragen könne. Die Szene schildert die Tragik menschlichen Wissens und Könnens.

Wo offenbart sich also das von Neumann betonte Streben Fausts, in das Innere der Natur einzudringen und wie ein Gott in ihr zu leben? Neumann hielt eben den Erdgeist für die Weltseele des Pantheismus. Er glaubte, daß das titanische Streben Fausts dahin gehe, selbst wie ein Gott in den Dingen zu leben und zu weben (Neumann, S. 12) und daß Hebbel sich von dem gleichen Streben beseelt zeige. Davon steht aber bei Goethe gar nichts. Die Szene hat nur jene oben entwickelte ideell typische Bedeutung. Zu dem Hebbelschen Gedicht fehlt jede Beziehung.

Die dritte Stelle, die Neumann mit dem Gedichte in Verbindung bringt, ist folgende:

'Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon
Ganz nah gedünkt im Spiegel ew'ger Wahrheit,
Sein Selbst genoß, in Himmelsglanz und Klarheit,
Und abgestreift den Erdensohn;
Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und, schaffend, Götterleben zu genießen,
Sich ahnungsvoll vermaß' usw. (Neumann, S. 12).

Faust glaubte sich bereits im Besitz höchster Erkenntnis, lauterster Wahrheit. Über das Zeichen des Makkrokosmus in Betrachtung versunken, enthüllen sich ihm die geheimen Kräfte der wirkenden Natur.

'Ich schau' in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen', — — —
'Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen,
Mit Segen duftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!'

Ein ganzes System der Natur hat er in seinem Geiste aufgebaut. Da wird ihm vom Erdgeist gesagt, daß alles Wissen nur in seiner Vorstellung bestand, daß er nur ein Bild der Natur in seiner Seele trug. — Faust erinnert sich, nachdem die Erscheinung verschwunden, an seinen früheren Glauben, alles Wissen zu besitzen; die Verse sollen nur den Drang Fausts nach naturwissenschaftlicher Erkenntnis charakterisieren.

Neumann sagt, Faust will mit seiner Einbildungskraft in alle Erscheinungsformen der Welt eindringen (12); er hat also auch hier an ein mystisches Sichversenken in die Natur, an ein mystisches Sicheinfühlen in den Weltgeist gedacht. — Es handelt sich aber um Erfassung höchsten Wissens durch Erforschung und Erkenntnis der Natur und um die Erfahrung, daß diesen die engsten Grenzen bemessen sind.

Also wieder die Tragik menschlichen Erkennens und Wollens.

Faust strebt nach höchstem Wissen, vollstem Menschentum und wird in die Schranken des irdischen Seins verwiesen. Ein mystisches Versenken in den Weltgeist liegt nirgends vor.

Wenn Hebbel sagt, daß der Mensch das am meisten beseelte Geschöpf der Natur ist und sich daher in jeden Zustand hineinversetzen kann; wenn er ihn in diesem Sinne das Herz der Natur nennt, so spricht er damit doch nicht die Sehnsucht nach der Einheit mit dem Weltgeist aus.

Hebbels Verhältnis zur Erkenntnis der Natur war ein ganz anderes als das im Faust geschilderte. Die Erdgeistszene behandelt die Tragik menschlichen Wissens und Könnens, also auch die Tragik der Naturerkenntnis, Hebbels Gedicht die Erlösung durch höchste Erkenntnis der Natur.

3.

Die philosophischen Anschauungen, die dem Gedichte *Der Mensch* zugrunde liegen, gehen auf die Lektüre der Jugendgedichte Schillers zurück. Hebbel selbst gibt an, daß die Gedichte Schillers für den Knaben und Jüngling deswegen so großen Reiz gehabt hätten, weil ihm die darin enthaltene Philosophie als etwas Unbekanntes und Bestimmtes entgegengetreten sei (T. I, 49). Er betont, daß die ungeheure Subjektivität Schillers, die eine ganze Welt von Ideen in sich aufgenommen hatte, dazu erforderlich war, um seine Gedichte vortrefflich zu machen (T. I, 40). Schiller habe ihm in seiner Jugend nahegestanden. Bei dem Nachleiern seiner Gedichte habe er sich sehr wohl befunden; Reflexion habe er für das Höchste gehalten; er habe dem Philosophen manche Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht, um Seiten-

stücke zu dem Gedicht *Ideal und Leben* zu liefern (T. I, 136).

Der tiefe Gehalt und die hohe Schönheit der philosophischen Gedichte Schillers aus der späteren Zeit waren Hebbel wohl damals in Hamburg noch verschlossen. Was auf ihn Eindruck machte, sind die Gedichte aus der Anthologie.[1]) Aus diesen stammt seine materialistische Betrachtungsweise der Natur, ihnen hat er die Schönheitsregeln abgelauscht, von denen er oben spricht. Hebbels Jugendlyrik weist denselben Hang auf, philosophische Betrachtungen in halb gemütvoller, halb phantastischer Einkleidung vorzutragen.

Schiller preist als die das ganze All belebende Kraft zuerst die Sympathie *(Die Freundschaft)*, dann die Liebe *(Triumph der Liebe)*, zuletzt die Freude *(An die Freude)*. Jedesmal sind sie die allen Lebensprozessen zugrundeliegenden Kräfte. 'Vom Sonnenstäubchen' bis zum 'rollenden Gestirn' wird alles von ihnen bewegt und regiert. Auch Hebbel betont im Gedichte *Der Mensch*, daß nur eine Naturkraft, die sich in den einzelnen Wesen verschieden äußert, aus dem gleichen Stoff das ganze All erschaffen.

Auch in den einzelnen Vergleichen zeigt sich die Verwandtschaft mit Schiller: In Lauras goldenen Blicken brennt Sonnenaufgangs Glut (*Melancholie an Laura*, 1—2). Vom Auge des Menschen strahlt der Flammenquell der Sonne (*Der Mensch*, 19—20). Die ewig gebärende, ewig vernichtende Natur hat der Geliebten das Rot der Wange geliehen (*Melancholie an Laura*, 45). Was des Menschen Wange malt, ist zugleich die

[1]) Neumann ist darüber anderer Ansicht. Er schreibt gegen Krumm: 'Die Gedichte Hebbels sind, soweit sie Schillers Einfluß verraten, Nachahmungen von Gedichten der zweiten und dritten Periode. Man kann fast bei jedem einzelnen deutlich das bestimmte Vorbild erkennen' (Neumann, S. 6).

Wonne der Rosen (*Der Mensch*, 17—18). Die Nachtigall singt das selige Los der Liebe (*Blumen*, 11—12), die Liebe haucht Seele ins Ach klagenreicher Nachtigallen (*Triumph der Liebe*, 143-144). Was mir die Brust durchhüpft als Seele treibt zum Liede Philomele (22—23). Schiller läßt in der ganzen Natur Sympathie herrschen (*Phantasie an Laura*, 15—16). In zarter Sympathie weckt die Natur als Sonne alles Leben (*Der Mensch*, 55—56). Am Tage der Schöpfung fuhren die Sonnen funkelnd aus der Nacht (*Laura am Klavier*, 20—21). Einer dunklen Kraft sind der Himmel und die Sterne entsprungen (*Der Mensch*, 9—12).

Wenn auch Hebbel auf andere Weise sich der Natur nahe fühlt, wenn sich ihm auf anderem Wege ihre Wunder erschließen, die Worte, die er seinen Empfindungen leiht, sind doch denen Schillers zu ähnlich, als daß eine gewisse Nachbildung geleugnet werden könnte.

Das im Gedichte *Der Mensch* beschriebene Verhältnis zur Natur geht auf die dritte Strophe von Schillers Idealen zurück.[1]) Wie einst Pygmalion den Stein umschloß, bis sich in des Marmors kalte Wangen glühend die Empfindung goß, so schlingt sich Schiller mit Jugendlust um die Natur, bis sie an seiner Dichterbrust zu erwarmen beginnt. Die Natur teilt den Flammentrieb des Poeten, findet eine Sprache und versteht den Klang seines Herzens. Rose und Baum beginnen dem Dichter zu leben, der Quelle Silberfall singt ihm, selbst im Seelenlosen sieht er einen Widerhall höheren Lebens (17—32).

Hebbel versenkt sich, nachdem er erkannt hat, daß der Mensch ganz in den Kreis der Natur gehört, ins geheimnisvolle Leben der Schöpfung, die Natur

[1]) Nicht zu *Ideal und Leben*, wie Hebbel selbst angab, sondern zu den *Idealen* lieferte er also Seitenstücke.

wird ihm zur Schwester (29), die er im Herzen trägt (28), zur Geliebten, in der er sein treues Abbild erkennt (31—32). Die ganze Schöpfung belebt sich auch ihm. Der Duft des blütenvollen Strauches (49) ist ihm wie ein Hauch, der linde West (33) wie ein Gruß der sich belebenden, beseelenden Natur. Auch er betrachtet sich als die fühlende Seele des Alls (45 f.). Er möchte den Schmerz und die Lust jedes Daseins (47 f.) empfinden, das ganze All erscheint ihm belebt und beseelt.[1] Aber diese äußern Elemente sind nicht das Wesentliche. Wichtig ist, daß Hebbels christliche Vorstellungen von Mensch, Seele, Natur und Jenseits verdrängt wurden und daß die materialistischen Ansichten Schillers in den Vordergrund traten. Sie wurden die Grundlage, auf der sich später Hebbels philosophisches Denken weiter entwickelte.

Proteus.

Was oben und unten in Fülle und Kraft
Die ewige Mutter erschuf und erschafft,
Sie hat es in Formen, in steife, gehüllt,
In starrende Normen des Lebens gefüllt.

Und wie's in den Formen auch brauset und zischt,
So bleibt es doch immer mit Erde gemischt,
Nie kann sich's entreißen der dumpfen Gewalt,
Da wird es so trübe, da wird es so kalt.

Doch mich hat sie nimmer gebannt in den Ring,
Mit welchem sie grausam die Wesen umfing,
Ich steige hinunter, ich steige empor
Nach eig'nem Behagen im wirbelnden Chor.

Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell.

[1]) Daß mit jener beseelten höheren Natur bei Schiller eine höhere Idealwelt gemeint war, blieb Hebbel damals noch verschlossen.

Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt,
Der ihre gewaltigste Strömung erregt,
Und dann, was sie innerlich eigen besitzt,
Enteilend, in's dürstende Weltall verspritzt.

Ha! oben in Wolken in bläulichem Glanz
Mit brausenden Stürmen der schwindelnde Tanz!
Als Blitz, dies Verflammen im nächtlichen Blau
Als Regen, dies Tränken der durstigen Au!

Im Kelche der Blume, im farbigen, nun
Das stille Verschließen, das liebliche Ruh'n!
Und wenn ich entsteige der thauigen Gruft,
Umströmt mich, entbunden, der glühendste Duft!

O seliges Wohnen in Nachtigallbrust!
O süßes Zerrinnen in heimlichster Lust!
Ich hauch' ihr die Liebe in's klopfende Herz,
Dann scheid' ich, da singt sie in ewigem Schmerz.

In Seelen der Menschen hinein und hinaus!
Sie mögten mich fesseln, o neckischer Strauß!
Die fromme des Dichters nur ist's, die mich hält,
Ihr geb' ich ein volles Empfinden der Welt.

(W. VI, 253 f.)

I.

Hebbel war schon damals in Wesselburen die ganze Natur als ein großer, aus den gleichen Stoffen bestehender, von denselben Kräften hervorgebrachter, durchaus beseelter Organismus erschienen. Denn auch in der leblosen Natur hatte er seelisches Leben erkannt. Die höchste Verfeinerung der Stoffe erzeuge den Menschen, in dem die Natur zugleich den höchsten Grad der Beseelung erreiche. Der Mensch könne sich daher in jede fremde Existenz versetzen, Leid und Lust jedes Zustandes empfinden; er gilt Hebbel als das fühlende Herz der ganzen Natur.

Der Proteus hatte durchwegs diese Natur- und Weltansicht zur Voraussetzung. Nur tat Hebbel hier einen Schritt weiter in der Differenzierung und Abschattung menschlichen Seins gegenüber der Natur.

Erst dadurch, daß der phantasievolle Mensch, daß der Dichter die Beseeltheit jedes Naturzustandes erkennt, wird das in der Natur geheimnisvoll eingeschlossene höhere Leben offenbar. Nur der Dichter dringt durch den Schleier der Maja hindurch und erkennt die Beseeltheit alles Geschaffenen. So erhält die Erscheinungswelt erst durch ihn, den Proteus der Natur, ihr höheres Leben zurück.

In der Ausführung zeigt sich zum Teil ein Abweichen von der Naturanschauung des früheren Gedichtes. Während dort die Natur als ein von allen Stoffen, Kräften und von seelischem Leben gleichmäßig erfüllter Organismus dargestellt wird, so erscheint hier das Leben von der Mutter Natur in starre Formen (4) verwiesen, in denen alles seelische Leben festgebannt ist. Es kann sich nicht höher ausbreiten, kann über die ihm angewiesene Grenze keine höhere Gestaltung erhalten, keine höhere Wirkung entfalten. Nur im Kunstwerk kommt das geheimnisvoll verschlossene seelische Sein jedes Zustandes, jeder Existenz zur vollen Entfaltung.

Daher wird nur dem Dichter Klarheit zuteil über Ursprung und Ende alles Seins (5): Die vom Winde am Himmel dahingejagten Wolken erscheinen ihm wie gespenstische Riesen, die einen schwindelnden Tanz aufführen (21—22), der Blitz als ein leuchtender Kobold, der im Dunkel der Nacht verschwindet (23), die im Regenschauer dampfende Au wie eine durstig trinkende Erdgöttin (24). Die ganze leblose Natur belebt sich in der Einbildungskraft des Dichters, wird Mensch, Geist, lebendige Mythologie. Den Blumen entsteigen liebliche Geister (25—28), die sich im glühenden Duft verbreiten. Der Gesang der Nachtigall kommt aus einer liebegeschwellten Brust (29—32). Kein menschlicher Zustand bleibt dem schauenden Dichter verschlossen (32—34). Wessen sich Menschen kaum be-

wußt werden, der Dichter spricht es aus. Denn er allein hat ein lebendiges Empfinden der Welt (35—36). In dem früheren Gedicht galt der Mensch als das fühlende Herz der Natur (45—46), als die fühlende Seele des Alls. Nun stellt Hebbel den mit Phantasie, mit genialem Schauen begabten Dichter in den Mittelpunkt der beseelten Natur.

Es ist Neumanns unleugbares Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, daß Hebbel mit dem Proteus den Dichter meint (Neumann, S. 11). Auch die bedeutsame Tatsache, daß Hebbel die Idee der Belebung und Beseelung des Alls durch den Poeten bis in sein Alter festgehalten, hat Neumann als erster ans Licht gebracht (Neumann, S. 11).

Neumann wurde aber auch hier bei seiner Erklärung wieder auf das philosophische Gebiet hinüber geführt; er bemühte sich, auch im *Proteus* pantheistischen Gehalt nachzuweisen und versuchte eine Auslegung, die den klaren und einfachen Grundgedanken des Gedichtes ganz verdunkelt: 'Das Thema ist wieder die pantheistische Vorstellung von dem das Universum in allen seinen einzelnen Erscheinungen beseelenden Weltgeist (Neumann, S. 10).

Die Funktionen, die Hebbel dem Proteus zuweist, erlauben nicht, in ihm die Weltseele des Pantheismus zu sehen. Wenn er wirklich als diese gedacht wäre, wie erklärt Neumann die Verse 11—12, 33—34? Will Hebbel sagen, daß sich die Weltseele immer nur in einem einzigen Wesen befindet, ihren Aufenthalt fort wechselt? Nach der gewöhnlichen Vorstellung ist sie doch das in allem Lebendigen zugleich wirksame psychische Sein. Neumanns Auslegung liegt dem andersartigen Grundgedanken des Gedichtes völlig fern.

Die Weltseele, setzt Neumann (10) — einen Kompromiß zwischen seiner Hypothese und dem Hebbelschen Text versuchend — hinzu, lebt proteusartig in

allen Erscheinungen, ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein (d. h. also: immer und in allen Formen). Ja aber der Proteus steigt doch in wirbelndem Chor ewig auf und ab; keine Form hält ihn, er ist einmal da, einmal dort.

'Der Dichter ist dieser Proteus' (11) schließt Neumann. Ja dann ist der Dichter auch die Weltseele. Und das war ja auch Neumanns Ansicht. Muß sich aber der Poet wirklich als die Summe des im ganzen Universum enthaltenen seelischen Lebens fühlen, ehe er sagen kann: Der Dichter belebt und beseelt mit seiner Einbildungskraft die ganze leblose Natur, die leblose Schöpfung erlangt im Kunstwerk ihr ursprüngliches seelisches Sein zurück. Diese Idee kann doch auch einem philosophisch völlig ungebildeten Dichter einleuchten, wenn er vom Ursprung der Mythen eine Ahnung hat. Wozu muß er Pantheist sein, sich als Summe des seelischen Seins des ganzen Weltalls fühlen? Neumann hält selbst an dieser gekünstelten, unnatürlichen Auslegung nicht fest. Zur letzten Strophe bemerkt er: 'Nur dem Dichter ist es beschieden, das höchst Lebendige, die Weltseele zu umfassen'. Hier gilt also der Dichter nicht mehr als die Weltseele, sondern umfaßt diese nur. Ist denn aber der Dichter, wenn er den in allen Dingen lebenden Weltgeist mit seiner Intuition erfaßt, mit ihm deshalb zu identifizieren?

Der Hebbelsche Text spricht gegen beide Auffassungen Neumanns. Der Proteus wird zwar als webend und wirkend innerhalb der Natur hingestellt: V. 11—20. Dieses ganze in der Form eines Rätsels geschilderte Treiben des Proteus ist aber nur allegorisch zu verstehn. Es soll die Grösse des Stoffgebietes der dichterischen Phantasie umschreiben. Diese versetzt den Dichter nach Hebbel in jedes leblose und lebendige Sein, gibt jedem Zustand sein höheres seelisches Le-

ben zurück. Hebbel hat, um den Reichtum der echten Künstlerphantasie zu charakterisieren, diese selbst nekkisch in die Maske jenes alten weissagenden griechischen Meergottes gekleidet, der von Menelaus durch List gefesselt, sich nacheinander in einen Leu, einen Leoparden, einen Drachen, einen Eber, zuletzt in fliessendes Wasser und einen rauschenden Baum verwandelt (Odyssee IV, 456—458).

2.

Neumann brachte auch den *Proteus* mit dem Goetheschen Roman in Verbindung (11). Nach der früheren Auslegung war die wirkliche Verschmelzung zwischen dem Dichter und der Weltseele in Hebbels Geist damals schon vollzogen, waren Poet und Weltgeist der Idee nach identisch. Kann nun Hebbel zugleich Wertherische Sehnsucht nach dieser Einheit empfinden?

Erst nachdem Werther sich mit seiner ganzen Seele in die Natur versenkt, ihr Leben und Weben erfaßt hat, erschließt sich ihm das höhere Sein der Natur, bewegen sich die herrlichen Gestalten allebend in seiner Seele. Hebbel scheint die Natur ihr höheres seelisches Sein erst in der Einbildungskraft des Dichters wiederzuerhalten. Werthers seligem, wonnevollem Zerrinnen im All setzt er eine Beseelung der Natur entgegen, die sich erst in dem mit klarer Intuition erfaßten, dichterischen Gestalten vollzieht (12). Die zufälligen wörtlichen Anklänge[1]) brachten Neumann auf

---

[1]) Werther: 'Dahinzubrausen wie die Wellen — wie gern hätt' ich mein Menschseyn drum gegeben, mit jenem Sturmwinde die Wolken zu zerreißen, die Fluthen zu fassen. Ha! Und wird nicht vielleicht dem Eingekerkerten einmal diese Wonne zu Theil!' — Hebbel:

'Ha oben in Wolken im bläulichen Glanz
Mit brausenden Stürmen der schwindelnde Tanz!'

die unselige Annahme, daß die trübsinnige Todessehnsucht Werthers dem Proteus zugrunde liege. 'Unser Gedicht geht von dem Gedanken aus, wie gern der Dichter sein enges Menschendasein dahingeben würde für jenes schönere, in und mit der Natur in allen ihren Formen von neuem lebendig zu sein' (12). Neumann glaubte, daß Hebbel die Sehnsucht Werthers, im All zu zerfließen, nachempfindet. Der Dichter des Proteus will aber nicht sagen, daß der Weltgeist selbst in den Wolken diesen Tanz abhält, sondern daß sich der Einbildungskraft des Dichters die im Sturm dahingejagten Wolken in tanzende Riesen verwandeln. Was hat das mit der Todessehnsucht Werthers zu tun?

Die bereits oben zitierten Faustverse schienen Neumann ebenfalls die Idee der Einheit mit dem Weltgeiste auszudrücken wie der Werther. Diese Idee ist aber in der Erdgeistszene nicht enthalten. Faust sucht als Naturforscher die Gesetze des Seins zu erfassen und kommt zur Erkenntnis, daß höchstes Wissen von der Natur dem Menschen ewig verschlossen ist. Davon ist im *Proteus* keine Rede. Hebbel sagt nur, daß die Natur durch den Dichter ihr ursprüngliches seelisches Sein zurückerhält. Zwischen Goethe-Faust, der die Natur durch wissenschaftliche Forschung erschließen will und zur tragischen Erkenntnis gelangt, daß die Natur sich dem forschenden Menschengeist verschließt, — und dem Dichter Hebbel-Proteus, dem die leblose Natur sich im Kunstwerk beseelt und lebendig wird, vermag ich gar keine Verwandtschaft zu entdecken.

3.

Die poetische Einkleidung, vor allem die Vergöttlichung der Phantasie, die in diesem Gedichte vorliegt, stammt von Schiller. Dieser nimmt immer eine seelische Kraft als das das All belebende Organon an. In dieser Totalität der Wirkung erscheint in

Hebbels *Proteus* die Phantasie. Wenn bei Schiller im arachneischen Gewebe der empfindenden Natur als das das Leben schaffende und gestaltende Prinzip die Liebe herrscht (*Phantasie an Laura,* 35—36), so räumt Hebbel der Phantasie diese Stelle ein: Der Liebesgott, der mächtigste der Götter schließt in den stillen Blättern der Blume seine Gottheit ein (*Blumen,* 28—30); dem Kelch der Blume läßt nach Hebbel der phantasiebegabte Dichter liebliche Götter entsteigen (25—28). Bei Schiller haucht die Liebe Seele ins Ach klagenreicher Nachtigallen (*Triumph der Liebe,* 143—144). Schon flötete die Nachtigall den ersten Sang der Liebe, (*Triumph der Liebe,* 47—48). Dem phantasievollen Dichter singt nach Hebbel die Nachtigall, Liebe im klopfenden Herzen (32—33).

Die Idee der Belebung und Beseelung des Alls durch den Dichter — das eigentliche Problem des Proteus — geht direkt auf Schiller zurück. Dem Schöpfer der *Ideale* begann die Natur an seiner Dichterbrust zu atmen und zu erwarmen (*Ideale,* 23—24); die stumme fand eine Sprache.

'Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall' (29—32).

In seiner Brust trug der Dichter ein kreißend lebendiges All, das höheren Lebens voll in Bild und Schall aus seinem Innern heraustrat (33—36).

'Stünd im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt ich in die Felsensteine,
Und umarmend küßt ich sie' —

heißt es im Gedicht *Die Freundschaft* (37—39);

'Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain'.

singt Schiller in den Göttern Griechenlands (21—28). Hebbel verschmäht bis auf den Proteus die griechische Gewandung. Die Idee und die Einkleidung stammt aber trotzdem aus der Dichtung Schillers. Der Proteus weist nicht mehr so viel wörtliche Anklänge an Schiller auf wie das Gedicht *Der Mensch*. Es ist in sprachlicher und formeller Beziehung selbständiger.

III. Hamburger Zeit.

> Als Lyriker bildet er den grüblerischen Zug seines Wesens immer stärker aus; er begnügt sich nicht mit dem Gefühl, sondern verfolgt es bis in die entlegensten Tiefen seiner Seele; er bleibt bei der einfachen Tatsache nicht mehr stehen, sondern sucht ihre letzten Ursachen zu ergründen, das Problem zu erhellen, das sich ihm darbietet; er sinnt über das Losungswort des Welträtsels nach. Er bohrt sich in das Wesen seines Gefühls ein, um es sich klar zu machen, aber er geht durchaus von einem bestimmten Erlebnis, einem Einzelnen aus, will es nur im allgemeinen Zusammenhang seiner Wirkung erfassen. Nicht die Idee sucht einen Körper, sondern der Körper leitet ihn zu einer sublimierten Vorstellung.
>
> R. M. Werner.

Gott über der Welt.

Ich wandle durch den langen bunten Reigen
Von Welten, der die Schwester mir verhüllt,
Und doch zugleich in demuthvollem Neigen
Von ihrer treuen Liebe überquillt.

Ich schaue gern hinein in jene Sonnen,
Sie sind mir, wie ein Flammenblick von ihr,
Den einst, als wär sie selbst darin zerronnen,
Ihr Auge kühn hinüber warf zu mir.

Ich schaue gern hinein in diese Erden,
In ihnen sprudelt mir ihr eig'nes Blut,
Das, mag es auch zu Baum und Blume werden,
Doch mir nur schäumt in jugendlicher Glut.

Ich schaue gern den Wirbeltanz der Wesen,
Von dem ich längst in ihrer tiefsten Brust
Den Riß gesehen und den Plan gelesen,
Eh' sie ihn schuf in träumerischer Lust.

Was einst ihr Mund begeistert ausgesprochen
Als kreisenden Gedanken und Gefühl,
Ist voll aus ihrem Ich hervor gebrochen
In aller Formen schwindelndem Gewühl.

Und wo ein Funke glüht von ihrem Leben,
Glüht auch die Liebe, die sie zu mir trägt,
Doch fühl' ich, daß sie jetzt mir nur mit Beben,
Nicht trunken mehr, wie einst, entgegen schlägt.

Die Wesen können nur für mich entbrennen
Und ahnen bang und schauernd meine Kraft,
Die Schwester konnte jauchzend mich erkennen
Und hielt mich, wie ich sie, in süßer Haft.

Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Athmen ein, was sie erschuf.

(W. VII, 131 f.)

1.

Neumann findet, daß diese Dichtung dem gleichen Anschauungskreise entstammt wie *Der Mensch* und *Proteus* (Neumann, S. 13). Darauf schien ihm vor allem der Umstand zu deuten, daß Hebbel das Gedicht *Gott über der Welt* mit *Der Mensch* und *Proteus* in der Ausgabe von 1842 unter der gemeinsamen Überschrift 'Gott, Mensch, Natur' vereinigte. Neumann brachte daher den gedanklichen Gehalt dieses Gedichtes in den nächsten Zusammenhang mit den philosophischen Anschauungen, die er in den Gedichten *Der Mensch* und *Proteus* vermutete. So schien ihm denn das göttliche Wesen des dem Gedichte *Gott über der Welt* zugrunde liegenden Weltbildes identisch zu sein mit der Weltseele, dem Proteus des früheren Gedichtes, wie er eben annehmen zu müssen glaubte (13). Ein Beweis aus dem Gedankengange und Wortlaute des Gedichtes wird von ihm nicht angetreten. Auch wird nicht die bei dieser Hypothese merkwürdige Erscheinung erklärt,

daß die Weltseele einmal als Mensch, dann als Proteus, zuletzt als Gott erscheint. In jedem Gedicht also in ganz anderer Gestalt mit völlig verschiedenen Qualitäten begabt.

Daß mit dem Proteus nicht die Weltseele des Pantheismus gemeint sein kann, wurde oben bereits nachgewiesen. Es fragt sich nur, ob der Begriff Weltseele nicht mit dem hier vorgetragenen Gottesbegriff im Zusammenhang steht, vielleicht gar auf ihn von bestimmendem Einfluß war.

Nach der Ansicht des Pantheismus (nicht des Schellingschen) webt die Weltseele im Innersten der Natur. Sie ist mit ihr auf's innigste verwoben, ja das die Natur organisierende Prinzip, die Urkraft und ihre Ausstrahlung als Seele, Trieb, höheres Leben, von der physischen Natur aber schlechthin nicht zu trennen; als Urkraft ist sie ja eigentlich mit der Natur schlechthin eins. Die Natur erscheint nur als beseelter Organismus. Die Summe, der Inbegriff aller beseelenden Elemente und Kräfte ist eben die Weltseele.

Wenn nun Hebbel schon das von Neumann angegebene Thema behandelt hätte, würde er wohl die Weltseele personifiziert haben, würde er sie Monologe halten lassen? Ich weiß nicht, ob — ganz abgesehen von der Geschmacklosigkeit des Sujets — bei dieser geradezu unmöglichen Fassung des Problems, bei dieser Form der dichterischen Einkleidung die Idee klar und deutlich geworden wäre. Goethe hat sich die oben von Neumann angegebene Aufgabe in dem Gedicht *Weltseele* (von Hebbel damals noch nicht gekannt) gestellt. Er greift zu keiner Personifikation und zu keinen Monologen, sondern entwirft ein großes Gemälde der lebendigen, in allen Reichen, Formen und Gestalten wirksamen Natur.

Aber auch die sprachliche Form, die Hebbel hier wählt, spricht entschieden gegen Neumanns Interpre-

tation. Zunächst sehe ich nicht ein, warum Hebbel die Weltseele vergöttlicht haben soll; dazu lag doch keine Veranlassung vor. Wenn Hebbel an den pantheistischen Begriff der Weltseele dachte, so müßte diese doch als durchaus in die Natur verwoben erscheinen. Hier aber steht die Gottheit außerhalb der Natur. Es heißt: Ich wandle durch den Reigen der Welten (1—2), also nicht durch die Welten selbst. Ferner: Ich schaue (offenbar von fern, denn es heißt später: die Natur wirft einen Flammenblick zu mir herüber) hinein in die Sonnen (5), in die Erden (9). Gott steht der Natur völlig frei gegenüber. Er fühlt, wie sie ihm entgegenschlägt (24). Auf seinen Ruf zieht sie die ganze Schöpfung ein (31—32). Er erscheint als Allmacht, als überirdische höchste Kraft, das Weltall bewegend, erhaltend, vernichtend, ganz im christlich-deistischen Sinne als höchstes Wesen über der Natur stehend, die seiner Allmacht unterworfen ist. Mit der Natur ist die Gottheit des Hebbelschen Gedichtes nicht verwoben; beide stehen sich als unabhängige Formen des Seins gegenüber. Die Schöpfung ruht nicht in Gott, sondern wie im Gedicht *Der Mensch* nur in der Natur, ja sie ist die Natur. Die Sonnen gelten als Flammenblicke der Natur (5—6). In den Erden, in Baum und Blume sprudelt nur ihr Blut (9—12). Den Wirbeltanz der Wesen (13) hat die Natur in träumerischer Lust geschaffen. Gott sah nur den Riß und Plan der Wesen (15) in der Brust der Natur (14). In jedem Funken glüht die Liebe der Natur zu Gott (21—22); die ganze Schöpfung gehört ihr an, ist ihr Sein und Wesen. Sie besitzt aber so wenig göttliches Leben, als Göttliches überhaupt in der Natur eingeschlossen ist. Anschauung und Symbolik des Hebbelschen Gedichtes lassen eine Konjunktur, wie sie Neumann hier vornimmt, unmöglich zu. Er hat den Ideengehalt dieses Gedichtes in Zusammenhang zu

bringen versucht mit den früheren Gedichten, in denen er pantheistische Vorstellungen vermutete und so erschien ihm das von Hebbel hier entworfene Bild der Natur von vorn herein im Lichte des Pantheismus.

Neumann findet auch dieses Gedicht im Gehalte echt Schellingisch. Er betont, die Anschauung, daß die Natur ursprünglich im Zustande der Intelligenz und des Bewußten war (13), stamme von Schelling. Er beruft sich hierbei (14) auf folgende Stelle aus dem transzendentalen Idealismus: 'Das höchste Ziel, sich selbst ganz Objekt zu werden, erreicht die Natur erst durch die höchste und letzte Reflexion, welche nichts anderes als der Mensch oder allgemeiner das ist, was wir Vernunft nennen, durch welche zuerst die Natur vollständig in sich selbst zurückkehrt und wodurch offenbar wird, daß die Natur ursprünglich identisch ist mit dem, was in uns als Intelligenz und Bewußtes erkannt wird'. (I. Abt., III. Bd. 341.) Neumann findet diese Anschauung in den Versen 21—28 unseres Gedichtes wieder.

Die Allegorie Hebbels schildert uns die Göttin Natur allerdings als bewußt. Aber enthält denn diese rein dichterische Vorstellung Hebbels eine Idee der Schellingschen Philosophie? Neumann hat den wahren Sinn der Worte Schellings völlig verkannt. Er glaubte, es handelt sich bei Schelling um die Vorstellung der zeitlich ursprünglichen persönlichen Bewußtheit der Natur und zwar im Sinne einer psychischen Beseeltheit der Natur. Das ist aber ganz gegen den Ideengang Schellings und den Gedankengang des transzendentalen Idealismus, ja sogar gegen den wahren Sinn der Stelle, die aus dem Zusammenhang gerissen unklar bleibt. Schelling unterscheidet sehr fein. Er sagt nicht: Die Natur war ursprünglich bewußt, sondern: Die Natur ist ursprünglich identisch mit dem, was in uns als Intelligenz und Bewußtes erkannt wird. Und das ist etwas

ganz anderes. Unter dem Intelligenten und Bewußten in uns versteht Schelling die Anschauungen, die Empfindung und die Vernunft. — In der allgemeinen Deduktion des dynamischen Prozesses — der wesentliche Gehalt dieser Abhandlung war ja bereits im transzendentalen Idealismus enthalten — hatte Schelling gezeigt, daß die sogenannten geistigen Qualitäten in uns von den gleichen großen dynamischen Grundkräften gebildet werden, die in der Natur (Mechanik, Physik, Chemie II, 84) wirksam sind. In der gleichen Form erscheinen sie in jeder Potenz der anorgischen (II, 15), der organischen (II, 83, ob.) und der geistigen Natur (II, 84). Wenn also Schelling sagt, daß durch den Menschen offenbar werde, daß die Natur ursprünglich identisch ist mit dem, was in uns als Intelligenz und Bewußtes erkannt wird, so heißt das: Durch die menschliche Erkenntnis wird offenbar, daß die Grundkräfte, die in uns als Geist wirksam sind, zugleich die Grundkräfte der gesamten Natur sind. Ja jene Kräfte, jene Gesetze ('das Formelle' Tr. Id., 340), sind das Wesentliche in der Natur, die Phänomene ('die Materie' Tr. Id., 340) nur die Hülle (Tr. Id., 341), die mehr und mehr verschwindet und zuletzt ganz aufhört, je mehr die Kräfte sich verfeinern, je mehr die Natur und deren gesetzmäßiger Zusammenhang erkannt wird (Tr. Id., 341). Es handelt sich also bei Schelling nicht um Bewußtheit im psychischen Sinne, sondern um Bewußtheit als gesetzmäßig organisiert nach Normen, die die Natur im Bewußtsein des Menschen begreift. 'Ursprünglich' heißt nicht zeitlich vorausgehend, sondern wesentlich. Der gesetzmäßige Zusammenhang ist wesentlich mit den Phänomenen verbunden. Schelling will nicht sagen: die Natur, die heute tot ist, war einst in einem höheren Grade von psychischem Bewußtsein. Es handelt sich um die Erkenntnis, daß die Natur ein gesetzmäßiger Organismus ist, in dem die Vernunft

und ihre Gesetze sich als die Selbstschöpferinnen erweisen. Bei Hebbel war die personifizierte Göttin Natur einst wirklich bei Bewußtsein, jetzt ist sie bewußtlos, eine schlummernde Riesin. Bei Schelling ist die Natur dauernd und von Ewigkeit her bewußtlos und wird erst im Menschen sich ihres Systems bewußt. Den Menschen aber übergeht Hebbel ganz. — Die Polemik verlangte hier, dichterische Bilder Hebbels mit Ideen Schellings zu vergleichen trotz der gänzlichen Verschiedenheit ihrer Natur und ihres Ursprungs.

Auch aus dem Zusammenhang der ganzen Stelle geht hervor, daß Neumann die Idee Schellings ganz und gar verkannt hat. Das Zitat Neumanns steht auf der dritten Seite der Einleitung des transzendentalen Idealismus (341). Der Gedankengang ist folgender: Es sind zwei Grundformen des Wissens möglich; entweder wird das Objektive, die Natur, als das Primäre, das Subjektive, die menschliche Erkenntnis, als das Sekundäre gesetzt, und untersucht, wie das Subjektive zum Objektiven komme und mit ihm übereinstimme, wie die Natur dazu komme vorgestellt zu werden. Das sei die Aufgabe der Naturwissenschaft; ihre notwendige Tendenz gehe darauf, von der Natur auf's Intelligente zu kommen, in die Naturerscheinungen Theorie zu bringen (340). Die Phänomene treten allmählig in den Hintergrund, die Gesetze erweisen sich als das Wesentliche. In der Optik, in den magnetischen Erscheinungen, in der Gravitation bleibt schon nichts mehr als das Gesetz, das die Erscheinung bestimmt (341, ob.). Die Theorie der Natur wäre dann vollendet, wenn wir den gesetzmäßigen Zusammenhang, den Schelling eben Intelligenz nennt, nachweisen könnten. — Selbst aus der toten Natur blickt uns jener intelligente Charakter, die Wirksamkeit großer Gesetze entgegen. Und nun folgt die von Neumann aus dem Zusammenhang gerissene Stelle. Es wird jetzt klar,

daß es sich nicht um eine ursprüngliche Bewußtheit der Naturformen im psychischen Sinne, wie Neumann annimmt, handeln kann, sondern daß mit dem, was in uns als Intelligenz und Bewußtes erkannt wird, der vernunftgemäße, gesetzmäßige Zusammenhang bezeichnet wird, den Schelling eben Intelligenz und Bewußtes nennt.

Der Philosoph kommt im dritten Teil des transzendentalen Idealismus noch einmal auf diesen Zusammenhang zurück. Er weist nach, daß die drei Momente des Selbstbewußtseins, Anschauung, Empfindung, Vernunft (453), sich in den drei Momenten der anorganischen Natur als Magnetismus, Elektrizität und chemischer Prozeß darstellen, in der organischen Natur als Sensibilität, Irritabilität und Bildungstrieb. Jenen drei Momenten der Natur entsprechen zugleich drei Momente in der Geschichte des Selbstbewußtseins. Alle Kräfte des Universums kämen zuletzt auf vorstellende Kräfte zurück. Erst jetzt werde klar, was Leibnitz gemeint habe, wenn er die Materie den Schlafzustand der Monaden nennt, oder was sich Hemsterhuis gedacht habe, wenn er sie als geronnenen Geist bezeichnet (453). Denn die Materie sei nichts anderes, als der Geist im Gleichgewichte seiner Tätigkeiten angeschaut. Durch diese Auffassung verschwindet aller Dualismus, aller reelle Gegensatz zwischen Geist und Materie. Diese selbst werde nun zum erloschenen Geist, der Geist werde zur Materie im Werden erblickt (453).

Diese Stelle macht den Sinn des obigen Zitats nach allen Seiten klar. Die Natur erkennt erst im Menschen ihren organischen Zusammenhang. Allen anderen belebten Wesen liegt er zugrunde, aber ohne in den Kreis eines Bewußtseins zu treten. 'Mir ist', sagt Schelling, 'das Objektive selbst ein zugleich Ideelles und Reelles; beides ist nie getrennt, sondern ursprünglich (auch in der Natur) beisammen. Dieses

Ideal-Reale wird zum Objektiven nur durch das entstehende Bewußtsein, in welchem die Subjektivität sich zur höchsten Potenz erhebt. Im Bewußtsein tritt die Natur hervor'. Er nennt in diesem Sinne die Natur bewußtlos anschauendes reines Subjekt-Objekt (Über den wahren Begriff der Naturphilosophie, S. 80—88).

Wie legt nun Neumann diese transzendentale Idee aus? 'Dem traumhaften Zustande, in dem die Natur sich jetzt befindet, ist also ein anderer früherer entgegengesetzt, wo sie den Weltgeist in liebender Erkenntnis unmittelbar umfaßte, wo sie noch nicht, wie jetzt, die schwesterliche Liebe nur durch die von ihr erschaffenen Wesen, hinter den sie sich verbirgt, schüchtern (mit Beben) zu erkennen gab. Das Gedicht schließt mit dem Gedanken, daß Gott die Natur erst wieder zum Bewußtsein erwecken werde, was dann notwendig die Vernichtung der Erscheinungswelt, in der sie jetzt allein lebt, zur Folge hat. — Von welcher Seite unserem Dichter auch die naturphilosophischen Anschauungen Schellings zugekommen sein mögen, in diesem Gedicht dürften sie schwerlich zu verkennen sein' (Neumann, S. 14). Neumann mißt also der Schellingschen Vorstellung die Bedeutung individuell psychologischer Beseeltheit bei und gibt an, daß Schelling die Natur ebenso bewußt erschien, wie Hebbel nach dem Gedichte *Gott über der Welt.* Mit diesem dichterischen Vergleich hat das Schellingsche System der Anschauung und Idee nach durchaus nichts gemein. Für Schelling ist die bewußtlose Produktion der Natur eine transzendentale Wahrheit,[1]) bezogen auf die gesetz-

[1]) Schelling gebraucht im weiteren Verlaufe des transzendentalen Idealismus die Ausdrücke bewußt und bewußtlos auch im psychischen Sinne, indem er aus der bewußtlos-bewußten Tätigkeit (theoretische Reihe) und aus der bewußtlos-bewußten Tätigkeit (praktische Reihe) die künstlerische Produktion ableitet (§ 3 C. D. S. 347—349). In dem von Neumann herangezogenen Zitat erscheint aber die bewußtlose Produktion der Natur ganz im transzendentalen Sinne.

mäßige Organisation der Natur. Bei Hebbel handelt es sich nur um eine dichterische Allegorie.

Die Form der Naturanschauung ist bei Schelling auch eine völlig andere als bei Hebbel. Diesem erscheint als Natur der Wirbeltanz der Wesen, der Riß und Plan der Schöpfung, der Flammentrieb der Sonne, das Blut der Bäume und Blumen. Für Schelling ist die Natur eine gesetzmäßig organisierte Materie. Geist und Materie sind ihm völlig identisch. Die Anschauung hat überall den Pantheismus zur Voraussetzung. Wenn Hebbel sie angenommen hätte, wie konnte er dann auf den Gedanken kommen, in diese Schöpfung den deistischen Gott hineinzusetzen? — Wenn die Idee der Entstehung des Alls von Schelling stammt, rührt dann auch die Vorstellung vom Ende der Schöpfung, die Wiedererweckung der Natur durch Gott — von diesem Philosophen her?

Neumann äußerte sich zu dem Gedichte *Der Mensch*, daß Hebbel der dichterischen Vorstellung der Natur als stummem Abbild des Menschen die Schellingsche Vorstellung der bewußtlosen Produktion der Natur zugrunde gelegt habe. Die gleiche Idee Schellings schien ihm auch in der Vorstellung von der im Traumzustande befindlichen Natur dieses Gedichts vorzuliegen (Neumann, S. 13). Hier befindet sich nun die personifizierte Natur wirklich im Traumzustande. Hebbel hatte sie vergöttlicht für seine mythisch-symbolische Dichtung und behielt den Vergleich bei. Neumann bemerkt zu Vers 29:

'Jetzt träumt sie tief und würde ewig träumen'.

'Wieder haben wir einen echt Schellingschen Gedanken, nämlich den, daß die Natur bewußtlos produziert. Vgl. Schellings Abhandlung »Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses«, nur daß sich der abstrakte Be-

griff des Philosophen von der Bewußtlosigkeit bei dem anschauenden Dichter in die Vorstellung des Traumzustandes umgewandelt hat' (Neumann, S. 13). — Ja dann kann er ja kein echt Schellingscher Gedanke mehr sein, wenn er sich so ganz umgewandelt hat. Denn die Ausdrücke *Schaffen in träumerischer Lust* und *völlig bewußtloses Schaffen* brauchen nicht die gleichen Tätigkeiten zu bezeichnen. Dort fällt das Schwergewicht auf *Lust*, die nur durch das *träumerisch* näher bestimmt wird, hier auf *bewußtlos*.[1])

Neumann findet also, daß die Hebbelsche Vorstellung von dem träumerischen Schaffen der Natur zurückgeht auf die Anschauung der bewußtlosen Produktion der Natur bei Schelling. Er beruft sich zu dem Behufe auf die bereits zitierte Abhandlung. In dieser Abhandlung aber ist von Bewußtlosigkeit als der Form der Produktion der Natur in dem individuell psychologischen Sinne Neumanns und der Hebbelschen Allegorie nirgends die Rede. Schelling spricht von der toten Natur (II, 86); sie sei eine gleichsam erstarrte Intelligenz (II, 86). Also wieder die transzendental-methaphysische Auffassung, die oben dargelegt wurde. Denn damit spielt Schelling nur auf die große gesetzmäßige Organisation der Natur an. Die Natur ist ein Organismus, in dem durch Kräfte, die nach einem bestimmten teleologischen System ineinandergreifen, Materie erzeugt wird. Die höchste Verfeinerung der Kräfte bringt den Geist hervor. Da die Gesetzmäßigkeit schon den früheren Formen der Kräfte, den früheren Qualitäten der Materie zugrunde lag, so erscheint ihm diese letztere als erstarrte Intelligenz, geronnener Geist.

[1]) Neumann scheint durch den nur von ihm vorgenommenen gesperrten Druck des Wortes 'träumerisch' (13) andeuten zu wollen, daß auf dieses das Schwergewicht fällt. Daß die Natur von Hebbel im Traumzustande gedacht wurde, ergibt sich eher aus der letzten Strophe.

Woher hat nun Neumann den Begriff der bewußtlosen Produktion der Natur im individuell psychologischen Sinne? Er zitiert im folgenden jenen schon behandelten Satz aus dem transzendentalen Idealismus. In ihm fand er die Schellingsche Anschauung von der ursprünglichen Bewußtheit der Natur. Wenn Schelling die frühere Bewußtheit der Natur betont, so muß er, schloß Neumann, sie jetzt als bewußtlos produzierend denken. Dabei war nur das Schlimme, daß Schelling sich eben, wie oben nachgewiesen wurde, unter dem *ursprünglich bewußt* etwas ganz anderes dachte. Schelling sagt, daß die Natur ursprünglich identisch ist mit dem, was in uns als Intelligenz und Bewußtes erkannt wird, d. h. den psychischen Funktionen des Menschen liegen dieselben großen Kräfte zugrunde wie dem gesamten System der Natur. Mit den Ausdrücken *Intelligenz* und *Bewußtes* deutet Schelling nur auf die gesetzmäßige, vernunftgemäße Organisation des Alls, die die Natur im Menschengeist erkennt. — Da Neumann also die These Schellings völlig irrtümlich auslegte, so fiel auch die Folgerung, die er vornahm, gegen Schelling aus. Die Anschauung von der bewußtlosen Produktion der Natur in dem individuell psychologischen Sinne der Hebbelschen Dichtung stammt daher nur von Neumann und hat mit der Schellingschen Philosophie nicht das Geringste gemein. Auch hier scheint nur aus der Verwechslung dessen, was nur dichterisch war, mit dem, was als philosophisch und ideell angesehen werden muß, zum Teil die heillose Verwirrung entstanden zu sein, die die Erklärung Neumanns aufweist.

Worin besteht aber das philosophische Bekenntnis, das Hebbel in das Gedicht hineinlegte? — *Gott über der Welt* ist ebenfalls unter dem Eindrucke der Schillerischen Jugendlyrik entstanden und zeigt dieselbe verblasene Phantastik, die gleichen unklaren,

verschwommenen halb materialistischen, halb deistischen Anschauungen wie die Gedichte der Anthologie Schillers. Hebbel hatte schon in Wesselburen eine Reihe von materialistischen Ansichten angenommen. Der alte deistische Gottesbegriff wurzelte aber noch fest in ihm. Da er diesen dem materialistischen Weltbilde, das ihm durch Schiller übermittelt wurde, nicht opfern zu müssen glaubte, so versuchte er eine ähnliche Verschmelzung der materialistischen und deistischen Naturansicht wie der junge Schiller in der Mannheimer Zeit. Dem Gedichte *Gott über der Welt* hat er dieses aus einer Verbindung der alten mit der neuen Weltanschauung hervorgegangene Weltbild geheimnisvoll anvertraut: Drei große kosmische Gesetze liegen nach Hebbel der Welt zugrunde: 1. Die Natur entstand aus zwei verschiedenen Sphären des Seins: Materie und Geist (1.—8. Str.). 2. Alles Sein entwickelt sich völlig unabhängig von jeder höheren göttlichen Macht (1.—5. Str.). 3. Die ganze Natur ist nach einem festen Riß und Plan aufgebaut und entwickelt sich nach bestimmten Normen (4. Str.), Anschauungen, die Hebbel aus dem ihm von Schiller überlieferten Weltbilde übernahm und selbständig weiter entwickelte — der ganzen Weltansicht vielfach mehr Klarheit und Bestimmtheit gebend.

Wie Schelling nie an eine ursprüngliche Bewußtheit der Natur im psychischen Sinne dachte, so auch der Denker Friedrich Hebbel nicht, der nur die Göttin Natur dieses Gedichtes bewußt darstellt. Dem Philosophen Schelling bedeutet Bewußtes gesetzmässige Organisation. Nach dem Weltbilde Hebbels war die Natur auch nach bestimmten Gesetzen organisiert; keine Stelle des Gedichtes läßt aber auch nur von fern vermuten, daß Hebbel das große, ungemein kunstreiche und weitschichtig ausgestaltete dynamische und teleologische System der Natur kannte, das Schelling

in den naturphilosophischen Schriften und im transzendentalen Idealismus entwickelt. Den besten Beweis dafür, daß Hebbel die Naturphilosophie Schellings nicht kannte, liefert folgende Tatsache: Bei Schelling gipfelt das System der Natur im Menschen. Er ist das Ziel der Natur, in ihm begreift die Natur ihren eigenen Zusammenhang. Hebbel schaltet gerade in diesem Gedicht den Menschen völlig aus. Der Gedanke, daß das ganze System der Natur gerade im Menschen seinen Gipfel erreicht, daß in seinem Geist die Grundkräfte der Natur in der reinsten Form erscheinen, ist Hebbel völlig unbekannt.[1])

Waetzoldt übernahm alle auf die Philosophie Schellings bezüglichen Konjunkturen Neumanns in seine Schrift ohne weitere Untersuchung und ohne das ganz Unschellingische der als Schellingisch ausgegebenen Ideen zu merken.[2]) Er geht noch weiter als Neumann, indem er behauptet, daß sich die Schellingische Idee der bewußtlosen Produktion der Natur bei Hebbel zur ästhetischen Theorie vom Traumzustande des dichterischen Schaffens entwickelt habe.[3])

Da Hebbel Schellings transzendental-methaphysische Auffassung der bewußtlosen Produktion der Natur, wie oben nachgewiesen wurde, nicht kannte, so konnte er aus ihr keine ästhetische Theorie entwickeln.

---

1) Das Gedicht *Der Mensch* stellt den Menschen als das fühlende Herz der Natur dar, zeigt ihn aber nicht an der Spitze eines dynamisch-teleologischen Systems.

2) 'Auch die Idee, daß die bewußtlos produzierende Natur sich ursprünglich im Zustande des Bewußtseins und der Intelligenz befunden habe, taucht schon in den Gedichten der Werdezeit Hebbels auf' (12).

3) 'Und der Gedanke einer bewußtlosen Produktion der Natur entwickelt sich ihm zu der ästhetischen Theorie von dem Traumzustande, als den Hebbel den Akt des dichterischen Schaffens öfter bezeichnet' (12).

Eine genaue Prüfung des Materials hat gezeigt, daß die von Waetzoldt angegebene Anschauung über den Ursprung der künstlerischen Produktion damals Hebbels Ästhetik noch gar nicht angehörte. Durch eine Kritik einer für den literarischen Verein verfaßten Arbeit von Kunhardt 'Über den Standpunkt der Dichtung in alter und neuer Zeit' (W. I, 10, S. 3) ist die Hebbelforschung genau unterrichtet, was der Dichter gerade damals, als er das Gedicht *Gott über der Welt* niederschrieb, über künstlerische Produktion dachte: 'Er (der Dichter in seiner Begeisterung) glüht alsdann, er ist, wie er sich gern ausdrückt, wonneberauscht. Warum wohl? Etwa, weil seine geistige Kraft ihn so sehr entzückt, weil er in die Tiefen seines eigenen Ichs hinuntersteigt? Dies könnte höchstens bei Abfassung eines lyrischen Gedichtes der Fall sein. Ich denke vielmehr, weil er sich in andere, ihm fernstehende, aber darum nicht fremde Arten des Seins versenkt, weil er das Leben in seinen verschiedenartigsten Gestaltungen genießt und sich so im geistigen Schöpfungsakt den Schranken entreißt, die er nach außen hin nie übersteigen kann. Das dichterische Talent würde demnach in der Fähigkeit des Menschen bestehen, sich gewissermaßen über die Form, in welche die Natur ihn eingezwängt hat, hinauszuschwingen und die Rechte eines Gottes zu usurpieren' (W. I, 10, 4).[1]) Der schaffende Poet ist nach Hebbel zwar erglüht, wonneberauscht, er versenkt sich mittelst seiner Einbildungskraft so in andere Menschen, andere Zustände und Situationen, daß er aus der Welt, die sich ihm auf diese Weise erschließt, Menschen und Schicksale dichterisch frei wie ein Gott nachschaffen kann. Also vor allem ein Schaffen aus produktiver Phantasie, höchster intuitiver Erkenntnis, die ihn den engen

[1]) Das Letztere ist eigentlich nur eine neue Formulierung des Proteusproblems.

Grenzen individueller Beschränktheit entreißt und ihm neue Formen des Seins erschließt. Das ist somit genau die entgegengesetzte Form dichterischen Schaffens.

Die Idee des Traumzustandes im dichterischen Schaffen ist viel später Hebbels Kunstansicht und es geht nicht an, Gedanken aus den verschiedensten Lebensaltern nach ihrer zufälligen äußern Ähnlichkeit zusammenzustellen, um aus ihnen ein System oder eine philosophische Schulung nachzuweisen. Waetzoldt hat das leider getan und dadurch nur Unklarheit in das Bild der ästhetischen und philosophischen Entwicklung Hebbels gebracht.

2.

Die Art, wie Hebbel hier Gott, Natur und Schöpfung schildert, führt auf das poetische Vorbild des Gedichtes. Wie *Der Mensch* und *Proteus*, so steht auch *Gott über der Welt* sprachlich und formell unter dem Eindrucke der Schillerschen Jugendlyrik. Bilder und Vergleiche stammen von hier. Die Personifikation der Gottheit und der Natur, die allegorische Darstellung der Schöpfung rührt von Schiller her.

Dem Gedichte *Der Mensch* lagen die materialistischen Anschauungen, die Schiller in den Dichtungen der Anthologie entwickelt, zugrunde. Die Natur erschien nun auch dem jungen Hebbel als ein großer Organismus, in den der Mensch zu verweisen sei. Der ebenfalls durch das Naturempfinden Schillers bestimmte *Proteus* zeigte Ansätze einer tieferen Auffassung von Kunst und Künstlertum. Das Gedicht *Gott über der Welt* weist wie das Gedicht *Der Mensch* in den Ansichten über die Entstehung des Weltalls die gleiche merkwürdige Verbindung materialistischer und deistischer Elemente auf wie die Jugendgedichte Schillers. Hebbel strebt darnach, in der noch lebensvolleren Verschmelzung der beiden Weltansichten einen neuen Aus-

druck für das Verhältnis des göttlichen Waltens zur Natur zu finden. Von Schiller rührt also dieser eigenartige Dualismus in der damaligen Weltanschauung Hebbels her. Bis in die einzelnen Vorstellungen läßt sich das verfolgen.

Im allgemeinen sind die Ansichten, die den Gedichten der ersten Periode Schillers zugrunde liegen, materialistisch. Schiller preist das Uhrwerk der Naturen (*Phantasie an Laura*, 17), den ewigen Wirbelgang der Welten (*Laura am Klavier*, 10—12), die Unendlichkeit der Schöpfung (*Größe der Welt*). Betrachtet er aber die seelische Seite der Natur des Menschen, sein auf das Überirdische gerichtetes Streben, so wird auch die Ansicht der Welt eine andere. Dann scheint ihm über aller Natur ein göttliches Wesen zu existieren (*Freundschaft*, *Triumph der Liebe*); er singt dann vom Herrn der Geisterwelt (*Triumph der Liebe*, 160—162), preist ihn zugleich als den Vater der Natur (*Triumph der Liebe*, 104) und als den Urheber der ganzen Schöpfung (*Größe der Welt*, 1). Er läßt den schaffenden Geist die Welten aus dem Chaos schlagen (*Größe der Welt*, 1). Gott ist der Wesenlenker (*Freundschaft*, 1), der große Weltenmeister (*Freundschaft*, 55), der allein und freudlos sich Geister erschuf (*Freundschaft*, 55). Er ist Herr über die Geisterwelt (*Triumph der Liebe*, 161—162). Alle Geister streben nach ihm, der großen Geistersonne (*Freundschaft*, 10—12). Liebe leitet sie zu ihm (*Triumph der Liebe*, 163—165). Dem Weltenmeister aber schäumt aus dem Kelche des Seelenreiches die Unendlichkeit (*Freundschaft*, 59—60). — Der Herr der Geisterwelt ist zugleich Vater der Natur (*Triumph der Liebe*, 164). Geisterreich und Körperweltgewühle wird durch eine Kraft erhalten (*Freundschaft*, 4—5). Die Sphären ziehen ihre Bahnen um das Herz des großen Weltenraumes (*Freundschaft*, 7—9). Die Geister streben zur Geistersonne wie die Bäche zum Meer (*Freundschaft*, 10—12).

Hebbels Weltansicht weist die gleiche Doppelnatur auf, nur mehr dem Materialismus zuneigend. Hebbel weiß nichts von Geistern, nichts von einem Seelenreiche, nur von Wesen, von naturgeschaffenen Kreaturen, die aber auch für Gott, der sie geschaffen, entbrennen (25). Auch Hebbel entsteht die Natur durch Verbindung zweier entgegengesetzter Elemente, eines geistigen und eines physischen. Gerade das Gedicht *Gott über der Welt* weist die Ansicht Schillers von dem doppelten Ursprung der Schöpfung auf.

Die Art, wie Schiller sich Entstehung und Untergang der Welt denkt, ist von Hebbel zum Teil festgehalten worden. Am Anfang aller Dinge durchwebt auf das allmächtige Werde der Gottheit ein jugendlicher Maienschwung Luft, Himmel, Meer und Erde (*Triumph der Liebe*, 39—42). Auf einen Ruf der Gottheit vernichtet die Natur wieder alles Geschaffene, das sie einst auf das Werde der Gottheit hervorbrachte (30—32). Dann fällt Zeit und Ewigkeit zusammen, Saturn hascht die Braut, Weltenbrand wird Hochzeitsfackel (*Phantasie an Laura*, 62—63). — Bei Hebbel das gleiche Motiv nur ans Ende der Schöpfung verlegt. Die mythische Personifikation von Gott und Natur, die diese Erklärung von Weltanfang und Weltuntergang voraussetzt, entstammt der Jugendlyrik Schillers In dem Gedichte *Triumph der Liebe*, an welches das Hebbelsche Gedicht die meisten Anklänge aufweist, heißt es:

'Lächelte vom Sternenheer
Nicht die Göttin zu mir her?' (134—135).

Ferner:

'Liebe, Liebe lächelt nur
Aus dem Auge der Natur' (138—139).

Mit der Göttin der ersten Verse ist zwar die Liebesgöttin gemeint, indem die Liebe aber aus dem Auge

der Natur lächelt, erscheint auch diese beseelt. Und weiter unten:

'Suchten auch die Geister,
Ohne sie den Meister?
Liebe, Liebe leitet nur
Zu dem Vater der Natur,
Liebe nur die Geister!' (161—165).

Die liebende Beseeltheit des Alls ist also der persönlich gedachten Gottheit zugewandt. Und mit deutlichem Anklang daran singt Hebbel:

'Und wo ein Funken glüht von ihrem Leben,
Glüht auch die Liebe, die sie zu mir trägt' (21—22).

Diese liebende Beseeltheit des Alls stammt von Schiller. Ihm erscheint die ganze Natur als ein einziges beseeltes liebendes Wesen. Durch die ganze ewige Natur duftet die Blumenspur der Liebe (128—129), Liebe rauscht der Silberbach, Liebe lehrt ihn sanfter wallen. Die Liebe haucht Seele ins Ach klagenreicher Nachtigallen (141—144). Nur Liebe lispelt auf der Laute der Natur. Vom Sternenheer lächelt ihm die Göttin Liebe zu. — Wie in der toten Schöpfung ewigem Federtriebe so herrscht auch im arachneischen Gewebe der empfindenden Natur die Liebe (*Phantasie an Laura,* 33—36). Nur Liebe verleiht allem Geschaffenen Seele und Leben, sonst wär' es dem Tode verfallen (*Phantasie an Laura*, 5—20). Die Liebe alles Geschaffenen gilt aber dem allmächtigen Schöpfer (*Triumph der Liebe*). Ohne Liebe würde kein Wesen Gott preisen (*Phantasie an Laura*, 34).

Auch Hebbel erschien das All von Liebe zur Gottheit beseelt (21—22). Alle Wesen entbrennen für den Schöpfer (25), die ganze Natur quillt über von Liebe zu Gott (4). Während aber Schiller das Lebens- und Liebesgefühl an den einzelnen Geschöpfen in die Erscheinung treten läßt, zeigt Hebbel die personifizierte,

die weibgewordene Natur von Liebe erglüht. Die mythische Einkleidung bewirkte, daß das Liebesempfinden alles Geschaffenen bei ihm auf die vergöttlichte Natur übertragen erscheint. Die Liebe lächelt nicht mehr aus dem Sternenmeer den Dichter an (*Triumph der Liebe*, 134—135), sondern der aufflammende Glanz der Sterne gilt als ein Flammenblick, den die liebende Göttin Natur der Gottheit zuwirft (6). Aus dieser Personifikation erklärt sich auch die verschiedene Form, in der die liebende Beseeltheit des Alls, die Liebe der Natur, bei Schiller und bei Hebbel erscheint. Die Liebe ist bei Schiller eine die ganze Schöpfung erzeugende und erhaltende Kraft, bei Hebbel erscheint sie als die alles Leben gebärende Göttin Natur.

Auch die stilistischen und formellen Behelfe sind der Jugendlyrik Schillers entlehnt. Vor allem zeigt sich das in der Art, wie die Größe der Natur beschrieben wird. Schillers ewiger Wirbelgang der Naturen (*Laura am Klavier*) klingt nach in Hebbels Wirbeltanz der Wesen (13). Wie die furchtbar herrliche Urania eine verbergende Glorie von Orionen ums Angesicht trägt (*Künstler*, 54—55), so wird die von Hebbel beschriebene Göttin Natur von einem Reigen von Welten verhüllt (1—2).

Trotz dieser Anlehnungen an Schiller weist das Gedicht doch eine Reihe von Momenten auf, die auf eine völlig andere Entwicklung des Hebbelschen Denkens deuten. Hebbel nimmt zwar wie Schiller einen doppelten Ursprung der Schöpfung an. Trotzdem erscheint ihm die beseelte Natur als das Primäre. Hebbel kennt keine außerhalb des Kreises der beseelten Natur befindliche, mit Unsterblichkeit begabten Geister wie Schiller. Des Menschen gedenkt er in *Gott über der Welt* überhaupt nicht, geschweige denn gar der seligen Geister, die nach der Vorstellung Schillers die Gottheit umgeben. Den Menschen verwies er ganz in den

Kreis der beseelten Natur. Die materialistische Anschauung hatte offenbar fester in ihm Wurzel gefaßt. Hebbel strebte von ihr aus zu einer mehr einheitlichen Auffassung der Natur und zu konkreteren Vorstellungen über alle Prozesse in ihr. Die Beseeltheit der Materie erklärt er zwar noch aus dem doppelten Ursprung der Schöpfung. — Die Ansätze einer höheren Anschauung stehen eben noch im Zusammenhang mit der mystisch-theosophischen Erklärung der Schöpfung.

Auf ein schlummerndes Kind.

Wenn ich, o Kindlein, vor dir stehe,
Wenn ich im Traum dich lächeln sehe,
  Wenn du erglühst so wunderbar,
Da ahne ich mit süßem Grauen:
Dürft' ich in deine Träume schauen,
  So wär' mir Alles, Alles klar!

Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
  Noch ist kein Glück, was du empfingst;
Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
  Woher du kamest, dich erging'st?

(W. VI, 274)

Offenbarung.

Auf deinem Grabe saß ich stumm
  In lauer Sommernacht;
Die Blumen blühten ringsherum,
  Die schon dein Grab gebracht.
Und still und märchenhaft umfing
  Ihr Duft mich, süß und warm,
Bis ich in sanftem Weh verging,
  Wie einst in deinem Arm.

Und meine Augen schlossen sich,
  Vom Schlummer leicht begrüßt;
Mir war, als würden sie durch dich
  Mir leise zugeküßt.

Still auf den Rasen sank ich hin,
Der deinen Staub bedeckt,
Doch ward zugleich der inn're Sinn
Mir wunderbar geweckt.

Was ich geträumt, ich weiß es nicht,
Ich ahn' es nur noch kaum,
Daß du, ein himmlisches Gesicht,
Mir nahe warst im Traum.
Doch, was dies flücht'ge Wiederseh'n
In meiner Brust geschafft,
Das kann die Seele wohl versteh'n,
Die glüht in neuer Kraft.

Du hast der Dinge Ziel und Grund
An Gottes Thron durchschaut,
Und tatest kühn mir wieder kund,
Was dir der Tod vertraut.
Und wenn das große Lösungswort
Auch mit dem Traum entschwand,
So wirkt es doch im Tiefsten fort,
Gewaltig, unerkannt! (W. VI, 205—206).

Beide Gedichte entstanden in der Hamburger Zeit, das Gedicht *Offenbarung* am 7. August 1835. Es ist der Niederschlag jener Spekulationen, die Hebbel im Tagebuch, angeregt durch Bielenbergs Aufsatz über Unsterblichkeit, anstellte. Da das Gedicht *Auf ein schlummerndes Kind* dem gleichen Vorstellungskreise angehört und dieselbe Anschauung über Werden und Vergehen vorträgt, so dürfte es vielleicht im gleichen Monat enstanden sein. Hebbel gibt nur das Jahr 1835 als Entstehungsjahr des Gedichtes an. Im Folgenden sollen die beiden Gedichte, deren Probleme sich gewissermaßen ergänzen, gemeinsam behandelt werden.

Um den Ideengehalt dieser Dichtungen ganz zu entfalten, muß ein kurzer Rückblick auf den gesamten Entwicklungsgang von Hebbels religiösem und philosophischem Denken geworfen werden. Das Wesselburener Gedicht *Gott* (1832) zeigt

noch den gläubigen Hebbel. Es handelt sich hier keineswegs um eine poetische Umschreibung pantheistischer Ideen, sondern der religiös gestimmte Dichter besaß damals wirklich noch jenen Christenglauben. Im Winter 1832—1833 muß er durch den materialistischen Gehalt der Schillerschen Jugendgedichte zu philosophischen Spekulationen angeregt worden sein und einen guten Teil seiner früheren Ansichten preisgegeben haben. Denn das Gedicht *Der Mensch* enthält bereits eine Reihe von materialistischen Anschauungen. Nach ihm gehört der Einzelne ganz in den Kreis der Natur. Auch seine Seele ist nur ein Produkt, eine Äußerung einer Kraft, die er mit allem Lebendigen teilt. Die Verse 49—56 deuten darauf hin, daß Hebbel auch den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele bereits aufgegeben hatte. Der Mensch feiert in den tausend Atomen der im Frühling erwachenden Natur seine Auferstehung. Die Natur erscheint ihm als ein großer Organismus, der sehr wohl ohne Gottheit bestehen kann. — Also kein Unsterblichkeitsglaube, kein Glaube an die göttliche Abkunft und höhere Natur der menschlichen Seele. Im Gegenteil, der Mensch, die fühlende Seele des Alls, bleibt durchwegs im Kreise der Schöpfung. Verwandte Anschauungen weist das Hamburger Gedicht *Gott über der Welt* auf. Auch hier die Anschauung des selbständigen Seins der Natur, ihrer Einheit und Totalität, in diesem Falle noch schärfer betont durch die Gegenüberstellung der Gottheit. Hier ist gleichfalls die Natur die Schöpferin des Alls. Die überwuchernde materialistische Naturansicht hatte die Funktionen der deistischen Gottheit eingeschränkt. Gott gilt noch als der Herr der Welt, — auf seinen Ruf zieht die Natur das All ein, — aber er ist nicht mehr ihr Schöpfer, er ist nur Betrachter der Welt.[1])

[1]) Das Tagebuch der Zeit enthält keine Stelle, die auf noch vorhandene christliche Anschauungen schließen ließe.

Das Gedicht *Gott über der Welt* muß im Anfange des Hamburger Aufenthaltes entstanden sein. Denn die in den Sommer 1835 fallenden religiösen und philosophischen Bildungskämpfe Hebbels, die aus der Lektüre und Besprechung der Arbeiten der Mitglieder des literarischen Vereins hervorgingen, führten zu einer völlig anderen Auffassung von Gott, Mensch und Natur als der in dem Gedicht *Gott über der Welt* vorliegenden, das seinem Gedankengehalt nach noch in die Wesselburener Zeit weist.

In der Besprechung der Arbeit von Ahlers 'Über den Stein der Weisen' (IX, 23) bekennt Hebbel offen seinen Unglauben. Er habe, seitdem er den lutherischen Katechismus verstanden, zu viele Gedanken gehabt, um nicht zu wissen, daß das Gold beim 'Messias' noch mehr zu den fabelhaften Dingen gehöre als beim 'Stein der Weisen' (W. IX, S. 24, Z. 10—14).

Wenn Hebbel in einer Faustrezension bemerkt: 'Der Himmel ist ihm (Faust) verschlossen' (W. IX, 20, 33), so bezieht sich das nur auf den christlichen Glauben, den Faust verloren, läßt aber keinen Schluß auf ein Bekenntnis Hebbels zu. In der Stelle: 'Der Teufel mit seinem Tagebuch vor des Ewigen Thron mit den Worten: Vater lies es' (T. I, 20) handelte es sich wohl nur um eine poetische Umschreibung. Denn den Glauben an den christlichen Teufel hatte der Dichter von *Der Mensch* sicher nicht mehr. — Hebbel bemerkt über das Drama: 'Das böse Haus' von Auffenberg: 'Auf den Himmel darf er (König Ludwig) nicht hoffen, die Erde ist ihm verschlossen' (T. I, 18). Wir haben auch hier wieder nur eine Anspielung auf den Verlust des subjektiven christlichen Glaubens bei König Ludwig vor uns. Am 1. Juli 1835 sagt Hebbel von Luther: 'Er erkannte die Bedeutung des positiven Glaubens, daher hielt er sich so streng an die Dogmen, an die er, da er kein so strenger Orthodoxer war, selbst nicht so fest glaubte' (T. I, 36). Auch hier zeigt Hebbel ein souveränes Darüberstehen in Urteilen über Sachen des christlichen Glaubens. In der Rezension der Arbeit von Ahlers 'Über den Stein der Weisen' wendet er sich nur gegen den Begriff des christlichen Messias, nicht gegen den Gott des Deismus.

Die Kritik der Arbeit Vortmanns über Judas Ischariot (IX, 24) gibt ihm Veranlassung, beim Nachweis der subjektiven und willkürlichen Behandlung des Bibeltextes in den ersten Überlieferungen seinen Unglauben zu rechtfertigen. Die Ehrenrettung des Judas Ischariot dünkt ihm eine verdienstliche Tat (W. IX, 24, 12).

Schon bei der Rezension des Schwaabischen Aufsatzes 'Über die Geisteskräfte der Thiere' (IX, 28) bemerkt Hebbel, daß die stetige Läuterung unserer Ideen uns weniger Vertrauen auf den Gehalt und die Unsterblichkeit unseres Wesens einflößen sollte (W. IX, 24—27), und betont, daß man auch den Tieren bis zu gewissem Grade seelische Kräfte zuschreiben müsse (W. IX, 3). Er spricht von absoluten Begriffen und einem Verständigungsmedium, dessen Wahrnehmung nur außerhalb unseres Kreises liege (W. IX, 33 – 34).

So sehen wir ihn nun auf der Bahn des Denkens, das jedes beseelte Sein ganz in den Kreis der Natur versetzte, immer weiterschreiten. Er sprach dem einzelnen Wesen Unsterblichkeit ab, um sie dem All zu geben, er setzte den Grad der Beseeltheit des einzelnen Seins herab, um dafür die ganze Natur zu beseelen. Er stellte eine vollständige Einheit zwischen Mensch und Natur her. Die Einheit zwischen Gott und Natur sollte die nächste Phase seines Denkens sein. — Hebbel zeigt sich jetzt bemüht, jene materialistischen Anschauungen, die er früher bei der Lektüre der Schillerschen Gedichte mehr in kritikloser Verehrung erfaßt und ohne sie irgendwie zu vertiefen dem Gedichte *Der Mensch* zugrunde gelegt hatte, gedanklich sich zu erobern und ihre Richtigkeit zu beweisen, kurz ihren Gehalt sich wissenschaftlich zu sichern. Am wichtigsten hiefür sind jene Tagebuchergüsse, die die Besprechung des Bielenbergschen Aufsatzes über Unsterblichkeit auslöste. Hebbel trat in der Rezension des Aufsatzes

(W. IX, 60) den dogmatischen Beweisen, die der fromme Autor für die Unsterblichkeit vorgebracht hatte, entgegen. Er bekannte offen, daß der Mensch wie die Pflanze einen Teil seines Wesens der Sonne zuwende, daß der andere aber mit der Erde zusammenhänge (IX, 61, 29—30); daß wie bei der Pflanze so auch beim Menschen beide Teile zugrundegehen. Für das innige Zusammenhängen des Körpers mit dem Geist fand er einen schlagenden Beweis in dem Unterschied der beiden Geschlechter, der so deutlich auf dem Unterschiede des Körpers basiert sei. 'Manche geistige Fähigkeiten des Mannes fehlen dem Weibe ganz und gar, bloß weil sie dem Körper fehlen, z. B. Mut, Tapferkeit, — einzelne Ausnahmen entscheiden nichts' (T. I, 76). Seele und Leib schienen ihm von einem gemeinsamen Punkte, der magnetischen Kraft, auszugehen (T. I, 83). Das Leben sei unteilbar und der Tod endige unmittelbar (T. I, 121).

Der Bielenbergschen Ansicht, daß die Seele vom Körper getrennt und unabhängig sei, setzt er entgegen, daß die Seele sich dann der sie allenthalben umgebenden weder durch den Raum noch durch die Zeit noch durch den Körper gefesselten rein geistigen Kraft, der Gottheit, die man dann annehmen müßte (!), viel mehr zuneigen müßte, als bis dato geschieht (T. I, 90; W. IX, 61). Schon hier deutet Hebbel an, daß er ganz und gar nicht davor zurückschrecke, mit dem Glauben an die Unsterblichkeit auch den an einen persönlichen Gott (auch den des Deismus) preiszugeben. Er weicht zwar dem dritten Motiv Bielenbergs 'Gott ist gerecht' aus, indem er bemerkt, er möchte nicht den Katechismus anfechten, weil er sich nicht berufen fühle, einen neuen zu schreiben (W. IX, 62, 67—70). Unbewußt hatte er den Gott des Deismus schon in der oben angegebenen Parenthese ('die man dann annehmen müßte') geleugnet.

Im Tagebuch wühlt er nun alle Gedanken hin, die er der Rezension nicht anzuvertrauen wagte. Hauptbeweis gegen das Dasein Gottes sei, daß uns das Bewußtsein unserer Unsterblichkeit fehle (I, 74). Wir haben nur den Begriff der Unsterblichkeit und auch der sei begrenzt, er füge dem Begriff des Ich nur hinsichtlich der Ausdehnung etwas hinzu; der Ichbegriff, auch wenn das Ich unsterblich gedacht wäre, bleibe derselbe. Dann bleibe aber auch der Begriff der Unsterblichkeit ein begrenzter. Wir können den Begriff des Ewigen nicht fassen. — Wie kann Gott existieren, wenn wir nicht unsterblich sind? Und daß wir es nicht sind, dafür bürgt uns die Tatsache, daß wir das Bewußtsein dieser Unsterblichkeit nicht haben (T. I, 75).

Selbst das Christentum sagt, daß wir den Begriff der Gottheit und Unsterblichkeit nicht haben, denn es heisst: 'Glaubet, so werdet Ihr selig werden'. Diese Seligkeit, um in Christus den Philosophen zu retten, könnte vielleicht bloß auf die Erde Bezug haben. Das Christentum sei nur ein Surrogat, denn es sei nur subjektiv ersprießlich, nicht objektiv notwendig (T. I, 75). Wir aber brauchen eine Weltanschauung, eine Idee, einen Glauben, der auf die Klarheit, auf das Wissen und die Schranken menschlicher Kraft und Erkenntnis basiert, der durch das Aufbieten aller geistigen Kräfte der Menschheit gewonnen worden sei. — Den Weg zu einem neuen Glauben sollten wohl seine im Folgenden eingetragenen lakonischen Worte weisen: 'Gott ist der Inbegriff aller Kraft, physischer und psychischer. Er hat mithin sinnliche Begierden. Ein merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz. Der Geist, selig in der Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper; denn die Idee ist dem Geiste synonym' (T. I, 77).[1])

[1]) Beim flüchtigen Lesen könnte es den Anschein erwekken, als ob Hebbel auch hier das Bekenntnis einer dualisti-

Dieses Bekenntnis des Pantheismus, zu dem Hebbel, wie die Durchforschung der Quellen zeigt, durchwegs durch eigenes, den naturwissenschaftlichen und philosophischen Rezensionen folgendes Nachdenken gekommen war, nicht nach der Lektüre philosophischer Schriftsteller, [1]) zeigt eine ganz andere Weltanschauung als das Gedicht *Gott über der Welt.* An keiner Stelle wird der weite Weg der geistigen Entwicklung Hebbels in diesen wenigen Wochen so klar als hier. Mit der Beseelung der Natur hatte er begonnen, der Begriff der Gottheit war immer weiter eingeengt worden. Nachdem die

---

schen Weltansicht ablege, nach der dem Inbegriff aller geistigen und physischen Kraft, nämlich der Gottheit, die Materie, der Stoff, gegenüber zustellen wäre. Da Hebbel aber betont, daß die Gottheit nicht nur als Geist, sondern auch als Körper erscheine, daß die Seligkeit Gottes auch in der Hervorbringung des Körpers bestehe, daß er sinnliche Begierden habe, so muß ihm wohl auch die Materie von gleicher göttlicher Natur erschienen sein wie die Kraft. Es liegt also durchaus keine dualistische Weltansicht vor, sondern eine monistische und pantheistische. — Das zeigen auch die nächsten Tagebuchbemerkungen, in denen der Gottesbegriff des Dichters bei der Besprechung anderer Themen sich klarer darstellt. Die Idee Hebbels, aus den Wirkungen des Genies auf Gott zu schliessen, (T. I, 81), beweist höchstens, daß er der Meinung war, jene Wirkungen des Genies seien das Göttliche in der Natur. — Wenn Hebbel meint, daß im Augenblick, wo sich in uns ein Ideal bildet, in Gott der Gedanke entsteht, es zu schaffen (T. I, 96), so bezieht sich das eben auch nur auf die Bedeutung genialer Begabung. Hebbel will sagen; das Ideal, das im gewöhnlichen Kopf nur als Gedanke entsteht, wird im Kopfe des genialen Dichters zur lebendigen künstlerischen Gestalt.

1) Hebbel steht durchaus nicht unter der Einwirkung irgend eines Philosophen, dessen Anschauungen auf ihn von autoritärem Einfluß gewesen wären. Er besaß die philosophische Bildung nicht, um aus Spinoza, Kant, Schelling oder Fichte damals schon wirklich fruchtbringenden Nutzen zu ziehen. Die pantheistischen Dichtungen der Romantiker, wie Tiecks Märchendichtungen und Novalis 'Fragmente', waren ihm gleichfalls unbekannt.

Idee der höchsten Beseelung des Alls gefasst war, fielen die Begriffe Gott und Natur in eins zusammen. Er nahm den Menschen nur als Produkt der Natur und erklärte sein Sein und Wesen, sein Werden und Vergehen nur aus Naturgesetzen. Dieser neue Glaube gehörte von jetzt an ebenso zu Hebbels geistigem Eigentum, wie die Idee der Einheit von Gott und Natur. Was er im Gedicht *Der Mensch* als Poet vorweggenommen, jetzt galt es ihm als sichere, durch Erkenntnis erwiesene Wahrheit.

Die folgenden Blicke in Welt und Leben werden durchwegs von dieser hohen Warte pantheistischer Erkenntnis aus getan. Die merkwürdige Übereinstimmung der äusseren und inneren Natur erschien sich ihm am klarsten in der Unverlierbarkeit der Gedanken zu äussern, die als Körper der Geisterwelt, als bestimmte Abgrenzungen des geistigen Lichtes nicht vergehen, wenn sie übergehen in die Erkenntnis (T. I, 86). Jedes gläubige Umfassen des Unbekannten wird zurückgewiesen. Religion sei höchste Eitelkeit (T. I, 75).

Wie sich der philosophisch Ungeschulte oben infolge der Verwirrung des Themas mühselig zum Beweis der Endlichkeit unseres Wesens und der Nichtexistenz eines göttlichen Seins durcharbeitet, so treten auch später Anschauungen der älteren dogmatischen Philosophie mit dieser Erkenntnis in eine Verbindung, an der man den philosophisch Ungeschulten sogleich erkennt. So ist es zu erklären, wenn Hebbel die Begriffe Raum und Zeit der menschlichen Seele angeboren erscheinen (80). — Im grossen Ganzen wird aber doch die Grundwahrheit festgehalten und von ihr aus baut sich der Dichter ein tiefsinniges Bild der Natur, gewinnt einen hohen Standpunkt für die Betrachtung des Menschen, der, der Diktatur der Gottheit entzogen, sich als Naturwesen nach eigenen Gesetzen entwickelt. Diese habe der gedankenvolle Dichter und Philosoph zu ergründen.

Vom 14—17. Juli hatte Hebbel den Aufsatz Kunhardts 'Über die Geisteskräfte der Tiere' zur Besprechung in der Hand. In dieser Zeit entstand Hebbels Rezension darüber. In der Zeit vom 28. Juli bis 4. August wurde die Rezension des Bielenbergischen Aufsatzes niedergeschrieben und zugleich einschlägige Gedanken im Tagebuch notiert. Am 11. August entsteht das Gedicht *Offenbarung*. Hebbel hatte in der Rezension des Bielenbergischen Aufsatzes den Menschen mit der Pflanze verglichen, die auch einen Teil der Sonne zukehrt, durch den anderen aber mit der Erde zusammenhängt. Sei des Menschen Seele dem Lichte zugewandt, so habe sein Körper Anteil an der physischen Natur. Wie bei der Pflanze so gehen auch beim Menschen beide Teile zugrunde (W. IX, S. 61, Z. 29—30). Die Seele sei ja nur eine Funktion des Körpers. — Im nächsten Absatz, in dem von der notwendigen Wechselbeziehung zwischen der Unsterblichkeit der Seele und dem Dasein Gottes gesprochen wird, fügt Hebbel, nachdem er sich für die materialistische Anschauung erklärt hat, hinzu: 'Wenn die Seele ein Ausfluss des Körpers wäre, so brauchte sie deshalb nicht sterblich zu sein; sie könnte als Sublimat einer materiellen Kraftmasse fortdauern und der Todeskeim des Körpers sein. Dieses Sublimat brauchte nicht aus Teilen zu bestehen, sondern könnte als Kraft ein Ganzes sein (IX, 62). — Was sich Hebbel unter einem Sublimat, das eigentlich eine Kraft ist, vorstellte, ist nicht recht klar. Die ganze Erwägung zeigt, daß er den Unsterblichkeitsglauben doch noch teilweise festhalten wollte. Der Dichter in ihm mochte diesen offenbar nicht missen. Da er dem einige Tage später entstandenem Gedichte *Offenbarung* jenen Glauben zugrundelegte, so werden wir ihn wohl als eine Art poetischen Evangeliums, das abseits von seiner wissenschaftlichen Erkenntnis in einer eigenen Region blieb, zu betrachten haben.

Das Thema des Gedichtes, daß die tote Braut dem auf ihrem Grabe schlummernden Dichter erscheint und ihm Trost und höchste Erkenntnis bringt, ist ein Lieblingsthema der Hebbelschen Jugendlyrik. Schon in dem im Jahre 1834 gedichteten *Nachruf* (W. VII, 203) schwebt die Geliebte ('ein Lüftchen ihrer Hülle') in nächtlich seliger Stille auf ihr Grab hernieder und tröstet den träumenden Dichter. Gram und Wehmut höre im Jenseits auf und neue Wonnen entzünden sich. In dem zu Ende desselben Jahres entstandenen Gedicht *Süsse Täuschung* (W. VII, 203) geht der Geist der Geliebten an der Seite des Dichters von Grab zu Grab. Sie weiss von dem Schicksale der hier ruhenden Toten zu erzählen. Sie spricht von der Eitelkeit der Erde und dem grossen Wiedersehen bei Gott. Der Dichter soll warten, bis der Vater auch ihn rufe. Im *Geburtsnachtstraum* (W. VI, 225) erzählt er, daß ihm alle seine Ahnen im Schlafe erschienen seien. Denn Leben und Tod sind noch im Grabe verwoben. Lust und Leid teilen die abgeschiedenen Verwandten mit dem Dichter und so werde denn auch einst er sein Kind bis zum Grabe begleiten müssen. — Die Anschauung, daß sich dem Menschen im Traume eine höhere Welt offenbare, dürfte vielleicht von Hoffmann stammen. Nach der Schilderung des eigenartigen Verwobenseins von Leben und Traum zu schließen, scheint sie Hebbel aus den 'Serapionsbrüdern' I. und zwar aus dem Fragment 'Aus dem Leben dreier Freunde' entlehnt zu haben.

Das Thema des Gedichtes *Offenbarung* ist also ein Lieblingsthema Hebbels. Der Gedanke, daß die Seelen der Verstorbenen sich dem Menschen im Traume nähern, gab ihm wohl auch die Idee zu diesem Gedichte, dessen poetischer Unsterblichkeitsglaube mit der gleichzeitigen wissenschaftlichen Doktrin Hebbels in direktem Widerspruche steht. In der Tagebuchstelle, in der Hebbel die Seele als das mögliche Sublimat einer

materiellen Kraftmasse demonstriert, wurde vielleicht eine Verbindung zwischen beiden Anschauungen versucht.

Der Inhalt des Gedichtes *Offenbarung* ist folgender: Der Dichter ist auf dem Grabe der Geliebten entschlummert. Sein innerer Sinn wird geweckt; die Geliebte nähert sich ihm im Traum und offenbart ihm der Dinge Ziel und Grund, die sie am Throne Gottes erschaut. Mit dem Traume verschwindet zwar das Losungswort, das die Geliebte dem Dichter vertraut hat, trotzdem aber wirkt es gewaltig und unerkannt im Tiefsten fort. — Der hier niedergelegte Unsterblichkeits- und Gottesglaube ist meiner Meinung nach nur eine Konzession an die Dichtung. Jedenfalls aber zeigt sich hier ein eigenartiger Parallelismus zwischen dem, was Hebbel als wissenschaftlich erwiesene Tatsache galt, und dem poetischen Evangelium, das er seinen Dichtungen zugrunde legte, das aber eben auch nur in der Welt der Dichtung galt.

Das Gedicht *Auf ein schlummerndes Kind* (VI, 247) entstand gleichfalls im Jahre 1835. Neumann bringt es mit dem *Liede der Geister* in den innigsten Zusammenhang (Neumann, S. 32). Er ist der Meinung, daß Hebbel auch diesem Gedicht Anschauungen der Schellingschen Schrift 'Philosophie und Religion' zugrunde legte. Hebbel trägt nach ihm hier wieder die Anschauung von der Seligkeit, die der Einzelne in der Einheit mit dem Weltganzen findet, vor. Die Träume halten das Kind noch in dem beseligenden Zustand der Einheit mit dem Naturganzen fest. Wenn der Dichter in diese Träume schauen könnte, so wäre ihm das Rätsel der Welt, aus der sich der Mensch durch seine Geburt losgelöst hat, klar (Neumann, S. 8). Soweit seine Auslegung.

Neumann entdeckt in diesem Gedicht die gleichen pantheistischen Anschauungen, die er schon im

'Lied der Geister' vorfand. Er glaubt, daß Hebbel die Idee der früheren Einheit des Menschen mit der Natur und dem Weltganzen dem im Gedicht geschilderten 'Verfließen im All' zugrunde gelegt habe. Er schreibt diese Anschauung, indem er sich auf Kuno Fischer beruft, wieder Schelling zu. Die Abhandlung des Philosophen aber kennt keine Einheit mit der Natur, wohl aber eine Einheit mit dem Göttlichen, Absoluten, die der Mensch im rein intellegiblen Sein findet, wenn er sich von der Endlichkeit abkehrt und einem rein geistigen Leben zuwendet (Schelling, 67, 81). Eine Anschauung also, die der Interpretation Neumanns durchaus widerspricht.

Das Lächeln des Kindes schreibt Neumann der Seligkeit des Verfließens im Naturall zu. Noch unbekannt mit dem irdischen Leben, hat der Mensch in seiner Kindheit an der Natur noch vollsten Anteil. Neumann kommt auch hier auf die Abhandlung Schellings zurück. Das Kind könne nur träumen von der Seligkeit jener Welt, aus der es stammt, vom Nirvana des Pantheismus. — Die Vorstellung von dieser Seligkeit ist aber bei Schelling eine völlig andere. 'Es gibt etwas Höheres, sagt er in 'Philosophie und Religion', als eure Tugend und die Sittlichkeit, wovon ihr armselig und ohne Kraft redet; es gibt einen Zustand der Seele, — in dem sie bloß der inneren Notwendigkeit ihrer Natur gemäß handelt. — Die Seele ist nur wahrhaft sittlich, wenn sie es mit vollkommener Freiheit ist: d. i. wenn die Sittlichkeit für sie zugleich die absolute Seligkeit ist (55). — Seligkeit ist Tugend, Tugend ist ein in der Gesetzmässigkeit freies Leben zu führen (55). Und in diesem Sinne heißt es: 'Mit Gott eins zu sein ist Sittlichkeit; Sittlichkeit und Seligkeit sind eins. Das Urbild dieses Einsseins ist in Gott' (56). Auch hier ergibt sich zwischen den theosophischen Anschauungen Schellings und den pantheistischen,

die Neumann in seiner Schrift enthalten glaubt, eher ein vollständiger Gegensatz als eine Verwandtschaft.

Die Verse:

'Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?' (10—12.)

bringt Neumann in Zusammenhang mit der in der Abhandlung Schellings vorgetragenen Lehre von der Entstehung der Welt durch Abfall. Aus jener Welt, in der sich das träumende Kind ergeht, habe sich der Mensch durch Abfall losgelöst (Neumann, S. 8). — Mit dieser Anschauung aber hat es bei Schelling eine völlig andere Bewandtnis. Die Vorstellung des Abfalls ist bei ihm eine rein transzendentale. Es handelt sich nicht um den einzelnen Menschen, der von einem höheren Dasein auf die Erde versetzt wird, der Abfall bei Schelling besteht darin, daß dem Menschen nicht mehr das Göttliche und Absolute als das wahre Sein, als das Reale erscheint, sondern die Endlichkeit des sinnlichen Universums, die eigentlich nicht real ist (40—42). Daher nennt Schelling den Abfall eine intellegible Tat, ewig, ausser aller Zeit, unerklärlich, ausserwesentlich oder akzidentiell, eine Tathandlung (41). Auch das 'Sonderdasein' ist bei Schelling transzendental gedacht. Er meint nicht das individuelle Dasein schlechthin, sondern das Versenktsein des Menschen in die zeitlichen Interessen und Zwecke des sinnlichen Universums. In seiner höchsten Potenz erscheint dieses Versenktsein in der Ichheit (42, 47—48). Sie ist das allgemeine Prinzip der Endlichkeit, des Sündenfalls (41). — Diese ganze transzendentale Theogonie Schellings hat mit den pantheistischen Ideen, die Neumann in der Schrift vermutet, nicht das geringste zu schaffen.

Das Hebbelsche Gedicht scheint mir von beiden Anschauungsweisen gleich weit entfernt zu sein.

Dem Ideengehalt nach ist es dem Gedicht *Offenbarung* am nächsten verwandt. Wenn Hebbel bei der Betrachtung des im Traume lächelnden Kindes der Gedanke kommt, daß sich dieses noch in jenen Räumen befindet, aus welchen es kam, so kann damit nach dem Wortlaute nicht an ein pantheistisches Verfließen im All gedacht werden. Denn befindet sich der Mensch vor der Geburt in völliger Einheit mit der Natur, so ist sein Dasein doch als ein unpersönliches zu denken. Lust und Schmerz der Erinnerung aber sind durchaus persönlichen Ursprungs und persönlicher Färbung. Der Dichter könnte da nicht sagen: Du ergehst dich noch in jenen Räumen. Hätte Hebbel an ein pantheistisches Verfließen im Naturall gedacht, so hätte er dem Gedicht nicht Existenzformen, die individuelles Sein voraussetzen, zugrunde legen können. Alle diese Momente führen zur Annahme, daß Hebbel nicht an das Nirvana des Pantheismus gedacht hat, sondern daß ihm die Vorstellung des christlichen Seelenreiches vorschwebte. Diese Anschauung würde mit dem oben charakterisierten Unsterblichkeitsglauben in den nächsten Zusammenhang zu bringen sein.

Die Idee individuellen Daseins vor der Geburt war damals sicher nicht mehr Hebbels innere Überzeugung. Sie widerspricht nicht nur dem geistigen Entwicklungsgange des jungen Dichters und der gerade im Hamburger Sommer gewonnenen Weltansicht, sondern sogar seiner eigenen wissenschaftlichen Hypothese, die die Seele als Ausfluß des Körpers, als Sublimat einer materiellen Kraftmasse zu erklären versuchte. Denn in jener Rezension hatte er ausdrücklich betont, daß die Seele nicht unabhängig für sich bestehe, sondern daß sie ein Produkt des Körpers und von diesem erzeugt worden sei. Die Vorstellungen und Ideen, die diesen beiden Gedichten zugrundeliegen, scheinen sich also unabhängig von seinem wissenschaftlichen Denken auf rein dichterischem Boden entwickelt zu haben.

Horn und Flöte.

Tief in des Berges Grunde,
  Da ruhte das Metall,
In ödem Steingeklüfte,
  Taub, ohne Glanz und Schall.
Oft um des Berges Gipfel
  Hat dumpf der Sturm gerauscht,
Man hat in seinen Tiefen
  Gewässersturz erlauscht.

Fern an des Ganges Ufer,
  Da stand der Sandelbaum;
Die Sonne einsam drüber
  Im weiten Himmelsraum.
Goß die auf ihn hernieder
  Der Strahlen heiße Glut,
So kühlte ihn der Lotos
  Durch seiner Düfte Flut.

Man wagte sich hinunter
  Bis zu des Berges Herz
Und stahl mit keckem Finger
  Sein treu bewahrtes Erz.
Durch Feuer und durch Wasser
  Hat das den Weg gemacht,
Draus haben Menschen-Hände
  Ein Horn hervorgebracht.

Es haben gift'ge Winde
  Den edlen Baum entstellt,
Dann hat ein fleiß'ger Schiffer
  Ihn ganz und gar gefällt.
Ihn über's Meer zu führen,
  Hielt er ihn nicht zu schlecht,
Zur Flöte fand ein Meister
  Drauf einen Zweig gerecht.

Nun bläsest du die Flöte
  Und du das Horn zur Stund',
Und Horn und Flöte machen
  Mir manch Geheimniß kund.
Bald in des Berges Schooße
  Vermeine ich zu sein,
Und bald mich zu ergehen
  In Indiens Sonnenschein. (W. VI, 261)

Bei einem Gewitter.

Erst trübe Stille, ein Bedenken
Der überflutenden Natur:
Soll ich zurück ins Bett mich senken?
Enteil ich kühn der alten Spur?

Doch dann des ersten Donners Grollen,
Ein Riesen-Ruf der Leidenschaft,
Und nun ergießt sie sich im vollen
Empörten Strom, die wilde Kraft.

Todddürstig flammt der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!
Von Berg und Felsen hallt es wieder,
Der Mensch verkriecht sich stumpf und dumpf.

Ha, taube Motten, die nur leben,
Wenn alles Grosse untergeht,
Und die erbleichen und erbeben,
Sobald das Todte aufersteht.

Auch mir erblaßt die heiße Wange,
Auch mir durchschauert's Mark und Bein,
Doch nur, weil ich umsonst verlange,
Den Elementen gleich zu sein.

Ach! dürft' auch ich in einem Blitze
Verspritzen, wie's die Wolken thun,
Was ich an Kraft und Muth besitze,
Müßt' ich auf ewig dann auch ruh'n! (W. VII, 124)

Rosenleben.

Ach Rose, die du, mährchenhaft gestaltet,
Wenn kaum der holde Lenz dahingegangen,
Gleich wie ein Brief, den wir von ihm empfangen,
In stillem Zauber lieblich Dich entfaltet:

Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
Wenn deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn dein Duft in sehnendem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespaltet.

Es ist dasselbe ungestüme Ringen,
Das auch in mir lebt, glühend und gewaltsam,
Zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen.

Ich aber muß erst welken und vergehen,
Wenn Du im Werden selbst schon unaufhaltsam
Beginnen darfst ein endlos Auferstehen. (W. VII, 126)

Im vorigen Kapitel war gezeigt worden, wie sich in Hebbel während der Rezensionen für den literarischen Verein allmählig eine tiefere Auffassung von Gott, Mensch und Natur ausgebildet hatte. Hebbel stand in dem Gedicht *Gott über der Welt*, trotzdem er materialistische Anschauungen angenommen hatte, noch ganz auf deistischem Standpunkt. Die Tagebuchnotizen zum Bielenbergischen Aufsatz zeigen ihn bereits als überzeugten Pantheisten. Vor allem waren es zwei Ideen, die sich in ihm zur Klarheit durchgearbeitet hatten und die dann auch die Grundlage seiner Weltansicht wurden. Es gibt kein außerhalb der Natur stehendes göttliches Wesen. Die Natur ist ein ewig sich aus sich selbst erneuernder, mit höheren Kräften beseelter Organismus. Was früher als Wirkung eines göttliche Wesens erschien, ist nur Naturkraft, denn Gott und Natur sind durchaus identisch. Zwischen geistigem und physischem Sein herrscht vollständige Einheit. Das organische Leben enthält in sich schon das seelische, den Geist, geheimnisvoll verschlossen. Das seelische Leben ist nur Wirkung des Organismus, geht von der physischen Natur aus und flutet wieder zu ihr zurück. Gedanken sind Körper der Geisterwelt. Beide: Körper und Gedanken sind von ewiger Dauer; die einen werden durch die Gattungen in der Natur, die anderen durch die Ideen in der Erkenntnis des Menschen ewig bewahrt. Merkwürdige Übereinstimmung der äußeren und inneren Natur (T. I, 86).

Die ganze Lyrik der letzten Hamburger Zeit gilt eigentlich nur der poetischen Gestaltung und dem Ausbau dieser neuen Ideenwelt. Vor allem kommen die Gedichte *Horn und Flöte*, *Bei einem Gewitter* und *Rosenleben* in Betracht. Stoff, Behandlung und Natur-

ansicht des Gedichtes *Horn und Flöte* zeigen, daß die Gedankenwelt Hebbels eine andere geworden war. Im Gedichte *Der Mensch* stand im Mittelpunkt der Schöpfung und der Naturbetrachtung Hebbels der einzelne Mensch. Er galt als das am reichsten begabte Produkt der Natur, als ein aus dem gleichen Stoffe wie alles andere organische und belebte Sein geschaffenes Wesen. Er teile mit den Tieren die Kraft beseelten Lebens und sei den gleichen Gesetzen und Normen unterworfen wie alles Leben. — In dem Gedichte *Gott über der Welt* hatte Hebbel den Menschen ganz außer Acht gelassen; jetzt schien er ihm noch weiter hinter das Ganze der Natur zurückzutreten. Desto mehr trat das beseelte All in den Vordergrund und zwar jetzt nicht mehr als die brünstige Göttin des Gedichtes *Gott über der Welt*, sondern als ein gesetzmäßiger und großer Organismus. Jetzt erscheint ihm nicht nur die organische, sondern auch die anorganische Natur beseelt, ja das ganze All tritt ihm entgegen als ein im Innersten mit seelischem und geistigem Leben begabter Organismus. Auch die leblose Natur birgt in sich seelisches Sein. Das aus dem Erz der Berge verfertigte Horn verrät ihm die Geheimnisse der Tiefe (37—38). Der Klang der aus dem Holze des Sandelbaumes verfertigten Flöte versetzt ihn in den Zauber der indischen Landschaft (39—40). Kurz, alle leblose Natur atmet seelisches Sein, das uns die Geheimnisse der Schöpfung enthüllt. Es ist überall in aller Natur geheimnisvoll verborgen, überall herrscht Einheit zwischen seelisch-geistigem und physischem Sein.

In dem Gedicht *Bei einem Gewitter* erfüllt Hebbel die Proteusmission des Lyrikers. Die Natur beseelt sich in seiner Phantasie. Der Himmelsgott umarmt im Gewitter die brünstige Riesin Natur (1—12). — Die poetische Vorstellung deckt sich hier durchaus nicht mit der philosophischen Anschauung des Dichters wie in

Gott über der Welt, indem der die Natur umarmende Gott wirklich noch von Hebbel geglaubt wurde. Das mythische Gewand dient hier nur zur poetischen Einkleidung, hinter der sich ein ganz anderes Naturevangelium verbirgt. — Im Gedichte *Gott* erschien Hebbel der von Blitzen zerrissene Gewitterhimmel wie ein Blatt des aufgeschlagenen Weltenbuches, in dem dunkle Worte von der Macht Gottes geschrieben standen (3—4). Nur ein Gebet kam über die Lippen des Poeten, der vor der Allgewalt des Höchsten erzitterte (7). — Jetzt offenbart sich ihm in der Natur kein Gott mehr. Hebbel sieht nur die überflutende Schöpfung, die den alten Spuren enteilt (1—4). Die Natur, das Leben — nur Menschen nennen es das Tote – steht auf (16). Vor ihm verkriecht sich der Mensch. Eine taube Motte, kann er nur leben, wenn alles Große untergegangen ist (13—15). Er hört nicht die ewige Wahrheit, die ihm die Natur zuruft, daß nicht der Einzelne, sondern die Gattung das Ziel der Schöpfung bildet und daß der Tod nur den Beginn neuer Lebensformen auf anderen Stufen des Organismus bedeutet. Kein Zittern mehr vor der Allmacht Gottes. Die dem Dichter gewordene Erkenntnis der Natur durchschauert ihm Mark und Bein (18). Jetzt begreift er den Gegensatz zwischen dem Menschen und dem All. Denn im Menschen ist die Natur von ihrer Größe abgefallen. Da der Kulturmensch die Natur verkannte und unterjochte, wurde er ihr entfremdet. Denn alles, was er das Tote nennt, ist ja das eigentlich Lebendige und Große. Daher seine Furcht, wenn sich die Natur in ihrer Allmacht zeigt. — Der Mensch ist nicht das, was er seinem Wesen nach sein könnte. Nirgends die Möglichkeit freiester und schrankenlosester Entfaltung aller Kräfte.

Man vergleiche damit den Standpunkt des Gedichtes *Der Mensch*. Hier galt 'Der Herr der Schöpfung' als ein bevorzugtes Wesen, als das am meisten

mit seelischer Kraft begabte Produkt der Natur, daher als das fühlende Herz der Schöpfung. Hier hat sich das Verhältnis nahezu umgekehrt. Die Natur gilt als groß, herrlich und gewaltig, der Mensch steht ihr klein, fremd und stumm gegenüber. Daher sehnt sich der Dichter nach Rückkehr zur Natur und nach Aufgehen im Naturall (19 - 24). Er möchte als Naturphänomen alle jene Kräfte entfalten, die das Menschendasein in den kleinsten Kreis einschränkt.

Von der gleichen Anschauung des Mißverhältnisses zwischen Mensch und Natur geht das Gedicht *Rosenleben* aus.

Wollust hat den Kelch der Rose gesprengt (5—8). Im Duft entströmt ihr sehnendes Verlangen (7). Das lebendige Sein in ihr drängt nach höchster Entfaltung. Und in der Tat! Schon die Blüte birgt den Samen, in dem sie ein anderes Auferstehen in den zahllosen Keimen der Gattung feiern wird (13 — 14). So gelangt alle Natur schon im Werden durch Entfaltung aller Kräfte zu einem Dasein von ewiger Dauer. — Der Mensch muß erst durch den Tod zum Naturall zurückkehren, um dann in tausend Atomen eine endlose Auferstehung zu feiern (12). Den Drang, alle unsere Kräfte zu entfalten, können wir erst stillen, wenn wir wieder dem Naturall angehören (12). Erst wenn wir in den Kreis der Natur zurückgekehrt sind, können wir wieder ganz Natur sein und ins Unendliche wirken. Das einzelne Sein geht dann wieder auf im ganzen Organismus. Der Mensch tritt wieder in den ewigen Kreislauf der Schöpfung ein.

Die Idee der freien Entfaltung aller Naturkräfte wird hier an einem speziellen Problem — die Entfaltung des Lebens in der Gattung — durchgeführt. Das Gedicht enthält ein lautes Bekenntnis des pantheistischen Unsterblichkeitsglaubens.

IV. Heidelberger Zeit.

Die Natur flüstert ihm ihre Geheimnisse zu, die er in dunkelklaren Liedern ausspricht.

R. M. Werner.

April 1836.

Die bisher besprochenen Jugendgedichte Hebbels zeigen, soweit es sich nicht um Anfängerversuche handelt, in denen der Dichter einfach fremdes poetisches Gut reproduzierend wiedergab, ein eigentümliches Mißverhältnis zwischen den Intentionen des Dichters und dem, was er in Wirklichkeit erreicht hat, zwischen Gedankengehalt und poetischer Gestaltung oder kurz zwischen Inhalt und Form. Ganz abgesehen von jenen Gedichten, denen Hebbel Themen zugrundegelegt hatte, die poetisch überhaupt nicht zu bewältigen waren, — auch in denen, wo er Erreichbares plante, ging der Ideen- und Gedankengehalt in der Anschauung und Empfindung, im poetischen Gebilde nicht auf. Von ihnen gilt ohne Einschränkung das Urteil, welches R. M. Meyer über den 'mühsamen Lyriker Friedrich Hebbel' fällt, der sich angestrengt, aus der Prosa in die Gedichtform hinüber zu steuern, dem das einzelne Gedicht nicht auf einmal als Einheit aufgegangen sei.

Dem Gedankenlyriker Hebbel gelingt dort das Beste, wo er sich auf möglichste Kürze beschränkt und so dem Epigramm näherkommt. Nur das Gedicht *Auf ein schlummerndes Kind* zeigt bei seinem völlig reinen Auf-

gehen von Gedankengehalt und Form eine wunderbare Einheit und Tiefe der Empfindung. Fast nur auf dieses Gedicht beschränkt sich, was Hebbel an Poesie während des ersten Hamburger Aufenthaltes wirklich ganz gelang. Denn auch in 'Rosenleben' und 'Bei einem Gewitter' liegt das Skelett des Gedankens nahezu unverhüllt da, hört man zusehr den philosophierenden Enthusiasten. Das Geheimnis der Uhlandschen Lyrik, die er gerade in Hamburg begeistert pries, war ihm zwar aufgegangen, aber die Kraft des Gestaltens blieb hinter der Erkenntnis noch vielfach zurück. Erst in der Heidelberger Zeit, die eine viel ergiebigere poetische Ausbeute lieferte, entstehen Gedichte von wunderbarer Einheit in Stimmung und Ton, Gedichte, in denen der Gedanke im Bilde völlig aufgeht. Die Summe der philosophischen Ideen und Anschauungen, die er in den Hamburger Gedichten vortrug, war ihm durchaus nicht altererbter Besitz. Er stand vielmehr überall auf neu erobertem Gebiet, auf dem er erst heimisch werden mußte. In der Heidelberger Zeit war ihm diese Art Welt und Natur zu betrachten ganz zum geistigen Eigentum geworden. Die Natur tritt ihm von Anfang an im Lichte dieser neuen Ideen entgegen. In den von ihm erschauten Bildern sind diese nicht etwas Fremdes und Äußerliches, er sieht sie vielmehr unmittelbar in der Natur selbst verkörpert. Seine Stimmung entzündet sich nicht mehr an der gedankenvollen Betrachtung der Natur, sondern geht aus einem innigen Versenken in die neugedachte und neugefühlte Schöpfung hervor. Erst jetzt wird die neue Ansicht der Natur wirklich dichterisch verwertet. Daher hängen die hier zunächst in Betracht kommenden Gedichte der Heidelberger Zeit scheinbar loser mit der Weltanschauung Hebbels zusammen. Sie sind freier, sicherer, künstlerisch reifer. Auch die liebliche Natur des Rhein- und Neckartales trug das Ihrige dazu bei,

[illegible] g überwog und
[illegible] in Hamburg.
[illegible] ten, die zu den
[illegible] schrieben, wie
[illegible] yer gedichtet),
[illegible] weisen nicht
[illegible] delberger Zeit
[illegible] Empfindung
[illegible] vollendeten
[illegible] gegenüberge-
[illegible] lt keineswegs
[illegible] rgedichte, die
[illegible] ie das Gedicht
[illegible] e des Dichters,
[illegible] aufgenommen

[illegible]

[illegible] ochen,
[illegible] eran,
[illegible] gesprochen
[illegible] gewann.
[illegible] ben
[illegible] gt,
[illegible] oben,
[illegible] gefragt.

[illegible] nnen,
[illegible] mir,
[illegible] ennen,
[illegible] von dir.
[illegible] en,
[illegible] Luft,
[illegible] cht geben,
[illegible] Gruft.

[illegible]
[illegible] ur sich kund;
[illegible] n,
[illegible] e Grund.

Vielleicht wird dann zu flüchtigstem Vereine
  Verwandtes dem Verwandten nah' gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
  Ist's dein Empfinden, welches mich durchzückt!
(W. VI, 206)

Die Heidelberger Lyrik setzt bedeutungvoll ein mit dem am 24. April 1836 entstandenen Gedicht *Auf eine Unbekannte.* Es behandelt das Verhältnis des Poeten zur Natur. Diese gilt als ewig, lebendig, tief von Finsternis umwoben. Wenige kennen sie. Der Dichter fragt nicht nach ihrem Namen, denn der Name könne ihm ja nichts sagen, er brauche ihn nicht. Sie lebt in ihm, spricht sich aus in seiner Dichtung. Im poetischen Zustande ist sie Selbstherrscherin, denn was sich in ihm als poetische Empfindung äußert, ist reinste Natur. Seine poetischen Anschauungen seien das Innerste der Schöpfung. Die Gestaltenwelt der Natur und die Phantasie und Ideenwelt des Dichters, kurz Poesie und Natur seien durchaus identisch, ja Poesie sei reinste Natur. — In solchen Stunden der inneren Offenbarung der Natur entstanden Gedichte, wie *Das Sein, Stillstes Leben* und *Nachtlied.*

Dem Gedichte *Auf eine Unbekannte* liegt eine der wichtigsten, ästhetischen Anschauungen Hebbels zugrunde. Schon in der Studie über Körner und Kleist hatte er betont, daß nur die Kraft, das unmittelbar von innen herauswirkende Leben darzustellen, den lyrischen Dichter mache. Uhland habe ihn gelehrt, daß man nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Er habe ihn in die Tiefen der Natur, nämlich in die der Menschenbrust eingeführt. Das Gedicht *Auf eine Unbekannte* kleidet diese Doktrin in ein dichterisches Gewand. Ästhetische Begeisterung sei nur ein Sich-aussprechen der Natur. Nur was der Dichter erlebt, stelle er dar. Auch aus seinen Leiden werde Poesie, ja poetische Produktion sei überhaupt nur ein Dulden, ein Leiden unter höherer Naturmacht.

Neumann bemerkt am Schluß des ersten Teils seiner Arbeit: 'Auch die in Heidelberg im Sommer 1836 entstandenen Gedichte *Sein* (sic), *Erleuchtung* (1842 *Offenbarung*) und *Lebensmomente* verraten deutlich genug die Einwirkung der Schellingschen Philosophie' (Neumann, 14). Worin diese Einwirkung bestand, gibt Neumann nicht an, obgleich bei diesen wirklich pantheistischen Gedichten, von denen speziell das Gedicht *Das Sein* als ein rein philosophisches Lehrgedicht sich darstellt, die Frage der Provenienz der philosophischen Anschauungen Hebbels viel näher gelegen hätte als bei den Wesselburener und Hamburger Gedichten. Auf Schelling hätte Neumann umsomehr Rücksicht nehmen müssen, als Hebbel seinen Heidelberger Jugendfreund Emil Rousseau einen leidenschaftlichen Schellingianer nennt. Das letztere Moment bestimmte Waetzoldt sich entschieden für eine unmittelbare geistige Berührung mit dem Schellingschen Denken in Heidelberg auszusprechen. 'Schon in Heidelberg 1836', sagt er, 'in dem Jahre, das die letzten poetischen Anklänge an Schellings Naturpantheismus brachte, muß Hebbel unmittelbar mit Schellings Philosophie bekannt geworden sein. Rousseau, der frühverstorbene Freund, den Hebbel in Heidelberg gefunden hatte, war nämlich ein leidenschaftlicher Schellingianer' (B. I, 88, 23). Waetzoldt gibt die Briefstelle, in der Hebbel in diesem Sinne von Emil Rousseau spricht, unvollständig an. Unser Dichter äußert sich über jene Schwärmerei Rousseaus in einer Weise, die bei der Beurteilung der Einwirkung Schellings auf Hebbel durch Rousseau keineswegs hätte unbeachtet bleiben dürfen. Der Dichter schreibt am 3. September 1836 an Elise: 'Als Rousseau mit mir zusammenkam, war er ein leidenschaftlicher Schellingianer, ein Bewunderer von Friedrich Rückert, ein junger Mann, der über Göthe zu Gericht saß; nach drei Tagen nannte er die Philosophie (also offenbar

die Schellings) einen blinden Gaul (wie aus dem Ganzen hervorgeht, durch Hebbel bestimmt), Rückert einen Phantasten und Göthe den Gott der Götter. Alles gut (!), nur zu schnell; Anschauungen dieser Art wachsen nicht wie Pilze aus der Erde und ich wäre besser mit meiner Kur (!) zufrieden gewesen, wenn sie mir mehr Mühe gemacht hätte' (B. I, 88). Man kann aus dieser Stelle allerdings nicht ersehen, was Hebbel durch Rousseau von Schelling erfuhr, mit welcher Entwicklungsepoche seines Denkens er auf diese Weise in Berührung kam. Nach der Bemerkung 'Anschauungen derart wachsen nicht wie Pilze aus der Erde' könnte man schließen, Hebbel habe selbst die Philosophie Schellings nach langen geistigen Kämpfen überwunden. Dem widerspricht aber sein bisheriger geistiger Entwicklungsgang. Tatsache ist, daß Hebbel hier in Heidelberg durch Rousseau von Schelling hörte und das Urteil abgab, die Kenntnis von dessen transzendentaler Philosophie habe keinen Wert und führe nicht zur Wahrheit.[1])

Trotzdem könnte Hebbel, obgleich er ein ablehnendes Urteil fällte, doch vielleicht sogar bewußt einzelne Anschauungen Schellings übernommen haben. Für die Bestimmung der Tiefe der Einwirkungen, die Hebbel von Rousseau erfahren konnte, ist das persönliche Verhältnis, das zwischen den beiden Studenten bestand, wohl sicher mit von Einfluß gewesen. Emil Kuh schreibt darüber:

'Emil Rousseau, der Sohn eines Oberappellationsrates aus Ansbach, suchte eifrig seine Bekanntschaft

[1]) Man könnte vermuten, daß Hebbel hier nur das Verhältnis von Philosophie und Dichtkunst vorschwebte und er nur die Kenntnis der Schellingschen Philosophie als für den Dichter überflüssig erklärte. Anderseits aber kommt in Betracht, daß er es sehr billigt, daß Rousseau die Philosophie Schellings einem blinden Gaul vergleicht. Er war also doch wohl der Meinung, daß sie auch andere nicht zum Licht führe.

zu machen und pries sich, nachdem der Verkehr angesponnen war, darüber glücklich. Da er damals »wütend« Verse schrieb, so kam er beinahe jeden Tag auf Hebbels Stube, um ihm das Neueste vorzulesen. Hebbel kargte nicht mit seinem mehr als aufrichtigen, mit seinem herben Urteil, und da Rousseau lernbegierig zugleich war, so stieg für ihn der rauhe Lehrmeister in dem Grade an Bedeutung, als dessen kritischer Stachelstock dem Zögling Schmerzen verursachte. Die Jugend sei voll Hoffnung, meinte er; gewöhnlich habe er Rousseau des Morgens um sich, wenn er sich rasiere oder seinen Kaffee mache; es sei eine Professur ganz eigener Art. Sein Verhältnis zu dem jungen Enthusiasten, der sich eben mauserte, war auf seiner Seite ein herablassendes und richterliches, auf der Rousseaus das der geistigen und seelischen Hingebung, des unbedingten Glaubens und Vertrauens an und in die Kraft des Meisters' (Kuh I, 160).

Rousseau hatte sich also Hebbel geistig völlig untergeordnet. Er schaute zu ihm empor. Hebbel galt ihm in künstlerischen und philosophischen Dingen als Autorität. Seine Worte wurden wie Orakelsprüche notiert und eingeprägt, für hoch und heilig gehalten. Hebbel kannte seine Überlegenheit und ließ sie Rousseau fühlen. Gerade gegen dessen frühere Anschauungen und Schwärmereien richtete Hebbel vielfach absichtlich seine schonungslose Kritik. — Daß Rousseau schon nach drei Tagen ein so absprechendes Urteil über die Philosophie Schellings fällte, zeigt, daß diese gar nicht so fest mit seinem Bildungsgange und seinem geistigen Sein verwachsen war. Bei seiner großen Jugend konnte er von Schelling kaum eine tiefgehende und dauernde Einwirkung empfangen haben. Es scheint mir also wahrscheinlich, daß Rousseaus Vorliebe für Schelling mehr auf Schwärmerei als auf genauer ausgedehnter Sachkenntnis beruhte. Bei der Art des Verhältnisses

zwischen Hebbel und Rousseau glaube ich nicht an eine bewußte Anteilnahme Hebbels an Rousseaus Begeisterung für Schelling und an ein tieferes Eingehen in die Anschauungen seines Freundes.

Es bliebe also nur die Möglichkeit übrig, daß ganz unbewusst durch die Auseinandersetzungen mit Rousseau einzelne Ideen der Schellingschen Philosophie in Hebbels Geist haften geblieben wären. Auffallend ist, daß gerade der Heidelberger Hebbel, der eine Reihe von philosophischen Lehrgedichten schrieb, dessen besten lyrischen Stücken philosophische Ideen zugrundeliegen, über die Philosophie und speziell über das Verhältnis von Philosophie und Dichtung sich so abfällig äußerte. Er hielt also die Ideen, die seinen Dichtungen zugrunde lagen, offenbar nicht für Philosophie. Wo sie ganz in dem poetischen Gehalt aufgingen wie im 'Nachtlied', entkleidete sie Hebbel wirklich alles rein abstrakten Charakters. In den meisten aber ließ er die Gedanken in ihrer spröden Form stehen. Das absprechende Urteil Hebbels hätte Neumann und Waetzoldt schon veranlassen müssen, sich nicht so vorbehaltlos und unbedingt für die Herübernahme der Schellingschen Ideen auf dem Wege der Bekanntschaft mit Rousseau zu erklären.

Die Einwirkung, die die Schwärmerei Rousseaus auf Hebbel haben konnte, muß noch geringer angeschlagen werden, wenn man bedenkt, daß Hebbel erst Mitte Juli mit Emil Rousseau bekannt wurde.[1]) Nun

[1]) Im Briefe an Elise vom 31. Mai erwähnt er, daß er mit anderen Studenten nicht zusammen komme, obwohl in seinem Logis neben ihm noch vier junge Bayern wohnen (B. I, 57). Unter diesen befand sich Emil Rousseau. Am 14. Juli spricht er das erstemal von Rousseau in einem Briefe an Voß (B. I, 72): 'Habe ich übrigens mit der Masse der Studenten aus Grundsatz wenig zu tun, so sind doch mehrere da, die sich mit Neigung an mich angeschlossen haben; darunter ein Herr Rousseau, Sohn eines Ober-Appellationsrats aus München, der Gedichte schreibt und vielleicht — er ist erst 20 Jahre alt und in diesem Alter

entstehen aber die meisten seiner philosophischen Gedichte vor dieser Zeit. *Auf eine Unbekannte* am 23. April, *Nachtlied* am 6. Mai, *Liegt einer schwer gefangen* am 22. Juni, *Erleuchtung* wahrscheinlich zugleich mit dem Gedicht *Auf eine Unbekannte* im April, *Das Sein* und *Stillstes Leben* wahrscheinlich zugleich mit dem *Nachtlied* im Mai. Die Gedichte *Mahnung, Was willst du Sonnenschein, Was ist die Welt* sind wahrscheinlich wie das Gedicht *Liegt einer schwer gefangen* im Juni 1836 niedergeschrieben worden. Nur von den Gedichten *Erquickung* (20. Juli), *Herbstgefühl* (2. September) und *Mir ward das Wort gegeben* (3. September) ist es sicher, daß sie nach der Bekanntschaft mit Rousseau entstanden sind.

Trotzdem das Gedicht *Auf eine Unbekannte* von Neumann nicht unter jenen Dichtungen angeführt wird, die Schellingsche Ideen enthalten, so soll doch schon hier eine vergleichende Analyse der einschlägigen Gedanken Schellings mit dem Gehalte dieses Gedichtes einsetzen. Das Datum der Entstehung läßt diesen Vergleich fast als überflüssig erscheinen. Doch Neumann und Waetzoldt nehmen ja Schellingschen Einfluß schon in der Wesselburener und ersten Hamburger Zeit an und deshalb scheint mir eine Beleuchtung des philosophischen Gehaltes dieser Dichtung geboten.

Wenn Hebbel in dem Gedicht 'Auf eine Unbekannte' die Empfindungen und Anschauungen des Poeten für das Innerste der Natur erklärt und von einer Identität der Gestaltenwelt der Natur mit der Phantasie- und Ideenwelt des Dichters spricht, so erin-

läßt sich in dieser Hinsicht noch nichts entscheiden — nicht ohne Talent ist, der aber von Grund (!) und Zweck (!) aller Kunst bis jetzt herzlich wenig erfaßt und so zugleich Trieb und Bedürfnis hat, meinen Umgang zu suchen'. Erst am 30. August erwähnt Hebbel seinen Freund in einem Schreiben an Elise. Er spricht von zwei jungen Bayern (Schuhmann und Rousseau), deren Bekanntschaft er gemacht habe (B. I, 81).

nert das zuerst allerdings frappant an Schelling und seine Lehre von der zwischen der Idealwelt der Kunst und dem wahren Gehalt der Naturvorgänge und der Menschheitszustände bestehenden Identität. Schelling erschien ja die Natur selbst als göttliches Kunstwerk in lebendiger fortschreitender Entwicklung begriffen und sich vollendend in der genialen Produktion des Künstlers (Schelling: 'Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge' I, IV, 217—35)[1]. Der Ideengehalt des Gedichtes erinnert an jenen Schelling, dem die Kunst das Universum, die ewigen Begriffe und Ideen, kurz die Natur unmittelbar zu offenbaren schien, dem sich die Natur erst im Kunstwerk vollendet darstellte (ebenda). Wenn es bei einem Hebbelschen Gedichte nahelag, an Verkörperung Schellingscher Ideen zu denken, so hätte das bei dem Gedichte 'Auf eine Unbekannte' der Fall sein müssen.

Eine genaue Untersuchung zeigt aber auch hier zwischen dem Gedankengehalt der Dichtung und der Identitätsphilosophie eher einen Gegensatz als eine Übereinstimmung. Hebbel will der Natur Form und Gestalt geben, also ein Fremdes, Äusseres, Objektives

[1] 'Anselmo. Ist es daher nicht ferner begreiflich, daß diejenigen, welche geschickt sind schöne Werke hervorzubringen, die Idee der Schönheit und Wahrheit an und für sich selbst oft am wenigsten besitzen, eben weil sie von ihr besessen werden?

Alexander: Es ist natürlich.

Anselmo: Insofern nun der Hervorbringende das Göttliche nicht erkennt, als solcher erscheint er nothwendig mehr wie ein Profaner als wie ein Eingeweihter. Obgleich er es aber nicht erkennt, übt er es doch von Natur aus, und offenbart, ohne es zu wissen, denen, die es verstehen, die verborgensten aller Geheimnisse, die Einheit des göttlichen und natürlichen Wesens und das Innere jener allerseligsten Natur, in welcher kein Gegensatz ist; daher die Dichter schon im höchsten Alterthum als die Ausleger der Götter und von ihnen getriebene und begeisterte Menschen verehrt worden sind' (I, IV, 230—31).

durch künstlerische Mittel umformen, nach Schelling aber soll der Künstler den Naturzusammenhang unmittelbar selbst geben und das wahrhaft Seiende, die Urbilder darstellen (Ebenda). Hebbel wird nur von der Empfindung der Natur durchzückt, die Natur lebt in seinem Wesen wie ein Ton in der Luft; sie erscheint ihm in künstlerisch gehobener Stimmung tief von Finsternis umwoben! Sonst ist sie ihm eine Fremde, Unbekannte ('Nun wird mein Auge nimmer dich erkennen'). Er wird während der künstlerischen Produktion von der Natur ergriffen. Die Natur ist ihm eine große Unbekannte, eingehüllt in Finsternisse, nur durch das Gefühl hat sie Eingang zu ihm. — Nach Schelling aber besitzt der Künstler die klarste Einsicht in den Naturorganismus, er sieht die Ideen, die ewigen Urbilder des wahrhaft Seienden und Wirkenden in der Natur (ebenda), er erfaßt sie und verwandelt sie in ästhetische Anschauungen, in Kunst (ebenda). — Für Hebbel ist die Welt der Kunst der Natur nur verwandt, bei Schelling ist sie mit der Natur identisch. Für Hebbel ist die Natur die Große, Ewige, Geheimnisvolle, durch keine Kunst zu erfassende und zu bewältigende Schöpfung, ein ewig sich erneuernder Jungbrunnen ('So reißt auch keine Form dich in die Gruft'). — Nach Schelling wird die Natur erst im Kunstwerk vollkommen. Die Welt zeigt uns nur die getrübten Abbilder der Ideen, die Kunst aber stellt diese Urbilder in ihrer ursprünglichen Klarheit wieder her (Transzendentaler Idealismus, 627 f.)[1].) Sie drückt die Dinge

[1]) 'Es ist nichts ein Kunstwerk, was nicht ein Unendliches unmittelbar oder wenigstens im Reflex darstellt. Werden wir z. B. auch solche Gedichte Kunstwerke nennen, welche ihrer Natur nach nur das Einzelne und Subjektive darstellen? Dann werden wir auch jedes Epigramm, das nur eine augenblickliche Empfindung, einen gegenwärtigen Eindruck aufbewahrt, mit diesem Namen belegen müssen, da doch die großen Meister, die sich in solchen Dichtungsarten geübt, die Objektivität selbst

in voller Klarheit und Schönheit gegenbildlich aus, sie ist die volle und wahre Darstellung der Ideen, sie gilt ihm als die höchste Vollendung und höchste Potenz der Natur ('Über das Verhältnis der bildenden Kunste zur Natur' I, VII, 301 f).[1]) Gerade diese

nur durch das Ganze ihrer Dichtungen hervorzubringen suchten, und sie nur als Mittel gebrauchten, ein ganzes unendliches Leben darzustellen und durch vervielfältigte Spiegel zurückzustrahlen.

Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendentale ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halb durchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert' (Transzendentaler Idealismus, I, III, 627—8).

[1]) 'Er (der Künstler) muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden

Übereinstimmung mit dem Urbilde macht den Charakter der Schönheit aus. Ja Schelling geht noch

Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hiedurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinne allerdings zur Natur zurückzukehren. Jenem im Inneren der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form seyn kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes. — Welche höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der That Seyende darzustellen? oder wie sich vornehmen, die sogenannte wirkliche Natur zu übertreffen, da sie doch stets unter dieser zurückbleiben müßte? Denn gibt sie etwa ihren Werken das sinnlich-wirkliche Leben? Diese Bildsäule atmet nicht, wird von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blute erwärmt. Beides aber, jenes angebliche Übertreffen und dieses scheinbare Zurückbleiben, zeigt sich als Folge eines und desselben Prinzips, sobald wir nur die Absicht der Kunst in die Darstellung des wahrhaft Seyenden setzen. Nur auf der Oberfläche sind ihre Werke scheinbar belebt: In der Natur scheint das Leben tiefer zu dringen, und sich ganz mit dem Stoff zu vermählen. Belehrt uns aber nicht von der Unwesentlichkeit dieser Verbindung, und daß sie keine innige Verschmelzung sey, der beständige Wechsel der Materie und das allgemeine Loos endlicher Auflösung? Die Kunst stellt also in der bloß oberflächlichen Belebung ihrer Werke in der That nur das Nichtseyende als nichtseyend dar. Wie kommt es, daß jedem einigermassen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indeß ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die ächt wirkliche Welt versetzt? woher kommt es, wenn nicht aus dem mehr oder weniger dunklen Gefühl, welches ihm sagt, daß der Begriff das allein Lebendige in den Dingen ist, alles andere aber wesenlos und eitler Schatten?' (302). — 'Wir verlangen allerdings

weiter und leitet die Kunst aus derselben Kraft ab, aus der die Vorbilder entspringen ('Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur' I, VII, 293 f. 299 f.).[1]) Kunst und Natur sind nicht mehr nur verwandte Erscheinungen, sondern durchaus identisch im Wesentlichsten. Also auch hier wieder ein durchgehender Gegensatz. Auf der Seite Hebbels ein naiv realistischer Standpunkt, eine Erfassung der Welt und Natur durch das Gefühl, eine Theorie, die sich Hebbel aus der Poesie Uhlands gebildet hatte, auf Seite Schellings eine auf pantheistische und Spinozistische Ideen zurückgehende, auf der Lehre Platos aufgebaute ästhetische Doktrin, die sich durchwegs als monistische Ideenlehre darstellt. Das Universum gilt ihm als Kunstwerk, das Kunstprodukt als das das wahre Sein offenbarende Organon.[2])

---

nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idea erkannt, und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild' (304).

[1]) 'Diese werkthätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist; aber wodurch geht dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande ebenso notwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher Schönheit faßt, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt. Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen und vor allem lobenswerth, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt' (300).

[2]) Und da behauptet Kutscher, welcher Rousseaus Liebhaberei für Schelling eine große Bedeutung beimißt, daß Hebbel in Heidelberg philosophisch auf dem gleichen Standpunkte steht wie Schelling und nur nebensächliche Abweichungen für Grundverschiedenheiten ansah, daß er stolz war auf das Selbstzu-

Erleuchtung.

In unermeßlich tiefen Stunden
Hast du, in ahnungsvollem Schmerz,
Den Geist der Weltalls nie empfunden,
Der niederflammte in dein Herz?

Jedwedes Dasein zu ergänzen
Durch ein Gefühl, das ihn umfaßt,
Schließt er sich in die engen Gränzen
Der Sterblichkeit als reichster Gast.

Da thust du in die dunklen Risse
Des Unerforschten einen Blick
Und nimmst in deine Finsternisse
Ein leuchtend Bild der Welt zurück;

Du trinkst das allgemeinste Leben,
Nicht mehr den Tropfen, der dir floß,
Und in's Unendliche verschweben
Kann leicht, wer es im Ich genoß. (W. VI, 255)

Die wunderbare Idee, daß Poesie Offenbarung der Natur, daß sie reinstes echtestes Leben sei, daß poetische Produktion ein notwendiger Naturprozeß, liegt auch dem Hebbelschen Gedicht *Erleuchtung* zugrunde. Die genaue Zeit der Entstehung ist nicht bekannt. Da es das gleiche Problem behandelt, wie das Gedicht *Auf eine Unbekannte*, so soll es gleich nach diesem behandelt werden.

---

sammengelesene und daß seine Jugendgedichte Schellingschen Einfluß aufweisen (S. 18). Darauf deute auch seine Terminologie, die mit dem Beginn der Tagebücher, also seit der ersten Hamburger Zeit, eine große Verwandtschaft mit der der absoluten Philosophie zeige (16). Auch Scheunert ist dieser Ansicht (61). Hebbel aber verbindet mit seinen Terminis, wenigsten in der ersten Hamburger und Heidelberger Zeit, völlig andere Vorstellungen als Schelling.

Kutscher spricht ferner von Hebbels Hass und geheimer Angst vor den Philosophen in der Heidelberger Zeit. Er leitet dies aus der Äußerung B. V, 39 ab, von der er ja glaubte, daß sie

Mit dem Geiste des Weltalls, der in unermesslich tiefen Stunden niederflammt ins Menschenherz, ist keineswegs die Gottheit des Deismus oder die Weltseele des Pantheismus gemeint. Der Dichter wollte für das Licht der im Menschengeiste aufflammenden höchsten Erkenntnis der Natur eine allegorische Umschreibung geben. Der Geist des Weltalls deutet somit auf die Erkenntnis des Wirkens und Webens in der Natur, die uns in Stunden höchster dichterischer Erleuchtung aufgeht. Wir tun dann einen Blick in die dunklen Risse der Natur. Unsere Gedankenwelt wird reicher, unsere Gefühle tiefer und voller, die engen Grenzen menschlichen Empfindens werden erweitert. Wir erkennen, daß sich in jedem einzelnen Naturwesen die gleichen Erscheinungen abspielen wie im All. Nur wer diese Erkenntnis an sich erfahren, kann das Wirken und Weben im unendlichen All verstehen. Nur der Mensch, in dem der Naturgeist zur Sprache gekommen, kann Dichter der Natur sein.

In dem Gedicht *Auf eine Unbekannte* fordert Hebbel, daß das, was uns der Dichter zu sagen habe, seiner innersten Natur entspringe, reinster Naturlaut sei. Hier, daß der Dichter mit einer tiefen, gedankenvollen Anschauung der Natur begabt sei, daß er ein leuchtendes Bild der Welt in sich trage. Nur wem das eigene innere Erleben im Lichte der großen Daseinsgesetze erschienen und persönlichstes Empfinden von allgemeiner Naturerkenntnis erhellt würde, nur der könne Ursprung und Wirkung der großen Daseinsgesetze aufdecken.

Die Erfassung des Unendlichen in der einzelnen Erscheinung gelinge nur dem, der die Formen des Daseins, die Gesetze der Allnatur erfaßt habe. Wie

---

aus der Jugend Hebbels stamme (S. 18). Sie gehört aber nicht in die Frühzeit, sondern in das Jahr 1852.

viel tiefer erscheint hier die bereits in Hamburg gefaßte Idee der Identität geistigen und materiellen, zeitlichen und ewigen Seins ausgedrückt. Wie wuchs alles aus dem persönlichen Empfinden, aus dem einzelnen Erleben des Dichters hervor.

Mit dem Gedicht *Erleuchtung* berührt sich äußerlich das oben herangezogene Kunstgesetz, das Hebbel im Tagebuch formuliert. Es heißt da: 'Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. Dies erzielt sie durch Ergreifung der für eine Individualität oder einen Zustand derselben bedeutenden Momente' (T. I, 126). Neumann und Waetzoldt führen dieses Gesetz auf Schelling zurück. Bei Neumann heißt es: 'Bekannt ist ferner der Satz Schellings: Das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit, ein Satz, dem Hebbels erstes und einziges Kunstgesetz, daß die Kunst nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche darstellen solle, genau (!) entspricht' (Neumann, S. 15).

Schelling hat dieses Gesetz nicht in so apodiktischer Form gefällt, wie es Neumann hier vorbringt, und auch nicht in dieser abgerissenen Art, in der es völlig unklar bleibt. Die Stelle bei Schelling lautet: 'Jede ästhetische Produktion geht aus von einer an sich unendlichen Trennung der beiden Thätigkeiten (theoretische und praktische Reihe), welche in jedem freien Produciren getrennt sind. Da nun aber diese beiden Tätigkeiten im Produkt als vereinigt dargestellt werden sollen, so wird durch dasselbe ein Unendliches endlich dargestellt. Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit' (Transzendentaler Idealismus, 620). Die Worte *Endliches* und *Unendliches* stehen nun allerdings bei Schelling. Allein ihr Sinn und ihre Bedeutung, ja schon die Begriffe, die Schelling damit verbindet, sind nicht die landläufigen vom Typischen und Realisti-

schen, welche Hebbel offenbar vorschwebten. — Den Begriff jener beiden Tätigkeiten entwickelt Schelling aus den zwei verschiedenen Arten, wie die Intelligenz zu dem mit ihr übereinstimmenden Objekt kommt. 'Die Vorstellungen verhalten sich zu den Objectiven (Dingen) entweder als deren Abbilder oder als deren Vorbilder. Im ersten Fall richten sich die Vorstellungen nach den Dingen, im zweiten verhält es sich umgekehrt; dort erscheinen die Vorstellungen als bestimmt durch die Natur der Objekte, hier die Objekte als bestimmt durch den Gedanken; die Vorstellungen der ersten Art entstehen nothwendig und unwillkürlich, die der zweiten willkürlich und frei; auf jenen beruht die Möglichkeit alles Wissens, auf diesen die alles freien Handelns; das Wissen folgt aus der nachbildenden, das freie Handeln aus der vorbildenden (zwecksetzenden) Intelligenz: Die Übereinstimmung des subjektiven und objektiven vermöge der nachbildenden Intelligenz ist theoretisch, die vermöge der vorbildenden praktisch' (K. Fischer, Schelling, 493). Beide Vorstellungsarten, die theoretische und praktische, die nachbildende und vorbildende verbinden sich in der ästhetischen oder künstlerischen Tätigkeit. Sie ist die Identität des theoretischen und praktischen Verhaltens. Im Naturprodukt, wenn es auch den Charakter einer durchgängigen Zweckmäßigkeit ausdrückt und die geforderte Identität der bewußtlosen und bewußten Tätigkeit darstellt, sodaß es mit Bewußtsein und aus wirklicher Absicht hervorgegangen erscheint, fällt der bewußtlose Charakter in die Produktion, der zwecktätige und bewußte in das Produkt. Im Kunstwerk fällt das Bewußtsein in die Absicht der künstlerischen Tätigkeit, der Charakter des Unbewußten in das Produkt. Denn in jedem Kunstwerk ist weit mehr enthalten und ausgedrückt, als in der Reflexion des Künstlers beabsichtigt war, daher die Unerschöpflichkeit eines solchen Werkes, das einer unendlichen Auslegung fähig, be-

dürftig und doch nie ganz in deutliche Vorstellungen aufzulösen ist. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist bewußtlose Unendlichkeit. Der Künstler scheint in seinem Werke außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist (Transzendentaler Idealismus, 619). Unendlich ist in ihm der Gegensatz zwischen der bewußtlosen und der bewußten endlichen Tätigkeit. Die Vereinigung der Notwendigkeit und Freiheit ist es, die den ästhetischen Charakter ausmacht. — Nach der Entwicklung dieser Ideen folgt das von Neumann herangezogene Zitat. Schelling gilt das Kunstwerk also deshalb als unendlich, weil ihm Produkte der praktischen Vorstellungsart, Urbilder der Menschheit von unendlicher Fähigkeit der Auslegung, zugrunde liegen; endlich, weil diese in der Form der Kunst als wirkliche Menschen, in wirklichen Geschehnissen uns entgegentreten und dem Philosophen jenes Formale als das Produkt der von der Außenwelt stets abhängigen theoretischen Vorstellungsweise erscheint. — Der von Neumann angeführte Satz umfaßt die Summe der gesamten Ideenentwicklung des transzendentalen Idealismus und ist nur in diesem Zusammenhang zu verstehen. Hebbel müßte dieses ganze Werk in Heidelberg genau durchstudiert und seinen Gehalt in sich aufgenommen haben, wenn er das Wesen der Kunst in dem gleichen Gesetz und dem gleichen Sinn wie Schelling festgehalten hätte. Das ist aber gerade nach der von Neumann aus dem Tagebuch zitierten Stelle gänzlich abzulehnen.

Neumann hat auch diese Stelle unvollständig angegeben. Im Tagebuch spricht sich Hebbel, wie die oben vollständig zitierte Replik zeigt, viel ausführlicher über dieses Kunstgesetz aus. Hebbel sah in dem Unendlichen nicht das menschlich oder künstlerisch

Typische der Charaktere, sondern nur die bedeutenden Momente des wirklichen Lebens. So lauten auch die gleichzeitigen Notizen Hebbels zu demselben Gegenstand. Wir wollen den Punkt sehen, sagt er in der Arbeit 'Über Theodor Körner und Heinrich von Kleist', von welchem es (das Leben) ausgeht und den, wo es als einzelne Welle sich in das große Meer unendlicher Wirkung verliert (W. IX, 34). Das bezieht sich nur auf die Behandlung des Stoffes, auf die Ergreifung der bedeutenden Momente, auf die Schilderung aller Zustände, in denen sich ein Motiv wirksam zeigt. — Die Wirkung einer Tat, sagt Hebbel an anderer Stelle, sei eine zweifache, nach innen und außen. Das Drama schildere den Gedanken, der Tat werden will, durch Handeln oder Dulden. — Und mit Bezug auf Goethe heißt es, es sei das Kennzeichen des Genies, wenn es nur die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut, zeichnet. Die Kunst erhielt nach Hebbel also den Unendlichkeitscharakter nicht durch die Form, sondern durch den Stoff. Daher heißt es auch: die über die Kunst aufgestellten Gesetze sind unbedingt an das Leben, in welchen zufälligen Formen und Erscheinungen es auch hervortrete, nicht aber an diese Formen und Erscheinungen selbst geknüpft.

Hebbel kennt also weder Schellings transzendentale Kunsttheorie noch stand er auf dem Standpunkt typisierender und klassizierender Kunst und Kunstphilosophie. Der Unendlichkeitscharakter wird nach Hebbel einem Kunstwerk nur dadurch, daß es einen Zustand, einen Charakter, eine Situation stofflich ganz erschöpft. — Schelling andererseits sah in dem Kunstwerk ein Unendliches, weil sich in ihm die beiden Grundformen des Bewußtseins produzierend verbanden. Trotzdem also Neumann angibt, daß sich die Sätze Schellings und Hebbels genau entsprechen, liegt doch keine Spur von Verwandtschaft vor.

Auch Waetzoldt betont, daß Hebbel schon in Hamburg seine tiefste (?) ästhetische These mit deutlichem Anklang an den Schluß des transzendentalen Idealismus formuliert habe. Er stützt seine Hypothese auf folgende Replik aus Hebbels Tagebuch: 'Wie weit ich nun noch von der Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, daß sie nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läßt sich nicht berechnen'.[1]) Es folgt bei Waetzoldt nun noch ein zweites Zitat. Es lautet: 'Was im sittlich-geschichtlichen Handeln nur im unendlichen Progreß erstrebt wird, ist im Kunstwerk Gegenwart: Ein Unendliches wird hier endlich dargestellt. Das Unendliche endlich dargestellt, ist aber Schönheit und jedes Kunstwerk hat daher den Charakter des Schönen (W. K. X. 36)'.

Es fragt sich zunächst, woher dieses Zitat stammt. Nach dem einführenden Ausdruck 'Formuliert Hebbel' und der Angabe W. K. X. 36 müßte man glauben, es handle sich um eine Hebbelsche Tagebuchstelle. Dem ist aber nicht so. Das Tagebuch dieser Zeit enthält keine derartige Replik. — Dem Stile nach könnte der Satz aus Schelling oder aus irgend einer Besprechung seiner Philosophie stammen. Sprachlich nähert er sich am meisten dem bereits angeführten Zitat aus dem transzendentalen Idealismus. Nur steht bei Schelling nichts vom 'sittlich-geschichtlichen Handeln' und vom 'unendlichen Progreß'. Durch die willkürliche Verdrehung und die Auslassungen hat Waetzoldt den Sinn der Stelle gänzlich entstellt. Sie ist bei ihm ebenso unklar wie bei Neumann. Waetzoldt bemüht sich nicht,

[1]) Waetzoldt hat nicht die von Neumann erwähnte Tagebuchstelle zitiert (T. I, 126), sondern eine Stelle aus jener ausführlichen 'Besprechung der Uhlandschen Lyrik (T. I, 136). Diese folgt im Tagebuch fast unmittelbar auf das von Neumann herangezogene Zitat; die zweite Replik stimmt inhaltlich mit der ersten fast wörtlich überein.

den von Neumann betonten Parallelismus genauer zu untersuchen. Ja nicht einmal der Zusammenhang und der Sinn der Schellingstelle wird genauer erklärt. Auch ihm gilt der Hebbelsche Satz als im deutlichen Anklang an Schelling formuliert.

Die Form der Kunstansicht, die Hebbel dem Gedichte *Erleuchtung* zugrunde gelegt hat, steht eher im Gegensatz zu den Ideen der Schellingschen Philosophie. Es ist nicht im Sinne der von Schelling im 'Bruno' (I, IV, 217—26; 226—35) und im transzendentalen Idealismus (627) entwickelten Ideenlehre zu deuten, wenn Hebbel hier vom Künstler fordert, daß er Ursache und Wirkung der großen Daseinsgesetze aufdecke. Der Dichter soll nach Hebbel nicht mehr den Tropfen sehen, sondern das allgemeinste Leben, dessen große Gesetze sich im kleinsten Sein wiederholen. Von einer Erfassung der Urbilder des Lebens in der Kunst ist bei Hebbel nirgends die Rede.

Nachtlied, Stillstes Leben, Das Sein.

Mai.

Der Mai brachte Hebbel das *Nachtlied.* Wir stellen dieses mit dem stoffgleichen Gedicht *Stillstes Leben* und der innerlich verwandten Gedankendichtung *Das Sein* in eine Gruppe zusammen.

Das Sein.

Geheimniß, wunderbar, wie keins,
Des In- und Durcheinanderseins
In dem unendlichsten Gewühl
Durch Sinn, Gedanken und Gefühl.
Der ew'ge Strom fließt ab und zu,
Wo fang ich an? Wo endest du?
Du sprichst ein volles, tiefes Wort,
Das wirkt in meiner Seele fort,
So webst du dich in mich hinein,
Denn, was es schafft, ist Dein, wie mein.

Und was der Mund nicht sagen kann,
Sieht Eines doch dem Andern an,
Alsbald erwacht Verschlingungstrieb,
Und Eines hat das And're lieb.
Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut,
Was in dem Schooß der Erde gohr,
Rankt sich als Wein zu mir empor,
Und was nicht in die Sinne fällt,
Hält ahnungsvoll das Herz geschwellt,
So daß selbst Gott mich nur erdrückt,
Damit er mich mir selbst entrückt.
So braus't in wohlgemeßnem Takt
Dahin des Lebens Kataract,
Daß jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maaß jedwedes Sein durchdringt,
Daß alle Form nur Gränzen steckt,
Damit sie Eigenstes erweckt,
Und daß das ungeheure All
Sich umwälzt in dem kleinsten Ball (W. VII, 141/2).

Das Sein gehört jener zweiten Gruppe von Gedichten an, bei denen der Ideengehalt die künstlerische Form gesprengt hat. Die Gedankenwelt, in die uns dieses Gedicht einführt, war in der rein abstrakten Form, in der sie Hebbel beließ, poetisch gar nicht zu bewältigen. Handelt es sich doch dem jungen Dichter hier um nichts Geringeres als darum, einen Kanon seiner gesamten Naturanschauung zu geben. Er geht keineswegs von der Anschauung bestimmter Gegenstände, bestimmter Vorgänge, noch weniger von der Empfindung aus, die die äußere Natur in ihm erweckt, sondern er will nur die reinen und klaren Gesetze ohne poetische Gewandung, ohne Anschauung geben. Nur durch Epitheta wie 'wunderbar' 'unendlichster' kommt der persönliche Anteil des Dichters zum Ausdruck.

Das Sein ist das lauteste Evangelium des Pantheisten Friedrich Hebbel. Nirgends wird der Hymnus auf das *ἓν καὶ πᾶν* bewußter angestimmt als hier. Alles,

was der Gedankendichter über die Einrichtung und die Gesetze des Daseins zu sagen hat, ist in diesem Gedicht mehr oder weniger fragmentarisch niedergelegt.

Es zerfällt in vier Teile. Im ersten behandelt Hebbel die Idee der Identität und Universalität des geistigen Lebens, im zweiten die Identität und Universalität des physischen Lebens, im dritten trägt er die Lehre von der ewigen Wiedergeburt durch den Tod und vom ewigen Wandel aller Daseinsformen in der Natur vor, im vierten gibt er zusammenfassend die dem ganzen Sein zugrundeliegenden Gesetze der Individuation und der symbolischen Bedeutung alles Naturgeschehens an.

In Hamburg bemerkte Hebbel im Tagebuch: 'Gedanken sind Körper der Geisterwelt, bestimmte Abgrenzungen des geistigen Lichtes, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen. Merkwürdige Übereinstimmung der äußeren und inneren Natur' (T. I, 86). Das ist die dem ganzen Gedichte zugrunde liegende Idee. — Fremde Gedanken und Gefühle, fremde Ideen gehen ein in unsere Seele, leben und weben dort weiter. Von unserem Innenleben werden sie umgebildet, wachsen und verwandeln sich, bleiben aber doch das gemeinsame Gut des Urhebers und des Aufnehmenden, des Schöpfers und des Umbildners. — So wandern Gedanken und Gefühle von einem Menschen zum andern in unendlicher Kette. Auch die Liebe entsteht nur, indem eine fremde Gefühlswelt in unser Inneres eintritt und unser Eigen wird.

Ebenso unendlich, ebenso unverlierbar ist das physische Sein. Die Glut der Sonne belebt das ganze All. Die Glut des Weines birgt geheimnisvoll alle Säfte und Kräfte des Schoßes der Erde in sich.

Der Tod, das Jenseits ('das was nicht in die Sinne fällt') ist das einzig Geheimnisvolle in der Natur. Aber eine innere Ahnung sagt uns, daß alles individuelle

Leben sich auflöst, zum All zurückkehrt, um in neuen Daseinsformen wieder zu erstehen.[1]) Das mündet zugleich in den Gedankengang der Tagebuchstelle ein. Hebbel sagt hier: Wie die Gedanken nicht vergehen im geistigen Sein des anderen, der Menschheit überhaupt, so vergehen auch die Körper nicht, sondern werden erhalten in den Gattungen, die Gattungen in der Natur. Gleich ewig, gleich unendlich ist das Dasein der Ideen und der Gattungen, der Körper- und der Geisterwelt. Die Geisterwelt kann nur in einzelnen Gedanken, die Körperwelt nur in einzelnen Individuen ('Formen') in die Erscheinung treten. Jedes Einzelwesen, jede Idee zeigt das große Daseinsgesetz des Alls.

Trotzdem dieses Gedicht eigentlich nur das in der Tagebuchnotiz aufgestellte Gesetz an den Erscheinungen der Natur erweist und den Ideengehalt dieser Stelle ausdeutend vollendet, so bedeutet doch sein Gedankengang gegenüber der Naturansicht Hebbels in der Hamburger Zeit einen wesentlichen Fortschritt. — Schon im Gedicht 'Der Mensch' hatte Hebbel betont, daß Seele eine allen Wesen zukommende Kraft der Natur sei. In Hamburg findet er, alles Geschaffene berge seelisches Leben geheimnisvoll in sich, auch das Unbeseelte enthalte im Grunde höheres Leben. Seelisches Sein sei eine Wirkung und Funktion des Organismus, gehe von der physischen Natur aus und flute zu ihr zurück. Das All sei ein durchaus mit seelischem und geistigem Leben begabter Organismus.

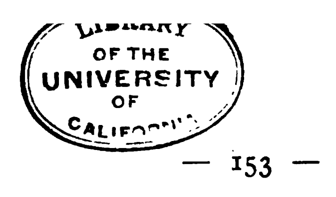
[1]) Die Stelle ist sehr unklar. Mit dem Worte *Gott* kann nicht die Gottheit des Deismus gemeint sein, denn an diese glaubte Hebbel nicht mehr. Wenn er sagt 'mich erdrückt, mir selbst entrückt', so heißt das wohl: Alle persönliche Fortdauer ist ausgeschlossen; der einzelne hört auf zu sein. Der Begriff Gott ist hier identisch mit dem Begriffe Gottnatur. Zu dieser Annahme berechtigt der ganze geistige Entwicklungsgang Hebbels. Mit der Stelle ist nur die Rückkehr zur Allnatur gemeint.

Die monistische Vorstellung der Einheit geistigen und physischen Lebens, die den Hamburger Gedichten zugrunde lag, hat Hebbel hier weiter entwickelt: Geistiges und materielles Sein ist im Grunde eins, in der Form besteht aber zwischen den Erscheinungen des materiellen und des seelischen Lebens, zwischen Körper- und Geisterwelt ein durchgehender Parallelismus, der bei den gleichen Gesetzen in allen Formen die gleichen Erscheinungen erzeugt. Geistiges Sein ist denselben Normen unterworfen wie physisches Leben.

Die im Gedichte *Das Sein* vorgetragene Anschauung der Identität und Universalität der physischen Natur scheint mir die Voraussetzung zu sein für jenes in den beiden Gedichten *Nachtlied* und *Stillstes Leben* entworfene Gemälde der Großartigkeit und Macht der Allnatur, der der Mensch als verschwindendes Einzelwesen gegenübersteht.

Die Schellingsche Naturphilosophie, denn nur diese Seite des Schellingschen Denkens kann hier zu einem Vergleich herangezogen werden, — geht aus von der Konstruktion der Materie aus Kräften. Sie hat eine dynamische Erklärung der Natur zum Ziel. Schelling nimmt drei Grundformen von Kräften an und erweist ihr Wirken in den verschiedenen Kategorien der anorganischen und organischen Natur und des Seelenlebens. Die Idee des großen gesetzmäßigen Naturzusammenhanges drückt Schelling allegorisch durch das Zusichkommen des Riesengeistes aus. Da der Mensch die gesetzmäßige Organisation des ganzen Seins und seiner Selbst reflektierend erkennt, so erreicht die Natur in ihm das Bewußtsein ihrer eigenen Organisation und somit den Gipfel ihrer Entwicklung. Der Weltgeist ist mit der organisierten Materie identisch (Siehe das Gedicht *Der Mensch*).

Äußerlich betrachtet scheint sich die Idee der Identität und Universalität des geistigen und physischen



Lebens, die Hebbel in dem Gedichte *Das Sein* behandelt, mit der Idee der Schellingschen Naturphilosophie zu berühren. Und da die Entstehung des Hebbelschen Gedichts sich nicht sicher festlegen läßt, so soll sein Gedankengehalt genau mit den wichtigsten Ideen dieser Epoche des Schellingschen Denkens verglichen werden.

Die Hebbelschen Anschauungen sind auf einem ganz anderen Boden gewachsen und im Grunde völlig andere als die Schellings. Für den Philosophen gibt es keine Trennung zwischen geistigem und physischem Leben. Er kennt kein rein geistiges Sein an sich oder kein rein physisches Sein an sich. Beides ist ihm durchaus identisch. Was uns als Natur erscheint, ist nur Leben im Spiegel des Bewußtseins ('Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses' II, § 86; 'Weltseele' I, II, 345). Für Hebbel zerlegt sich nach dem Gedichte *Das Sein* alle Natur in zwei verschiedene Welten, eine rein geistige und eine rein physische. Geistiges Sein gilt ihm als Naturkraft, die zwar mit dem Organismus verbunden erscheint, stets von der physischen Natur ausgeht und wieder zu ihr zurückflutet, aber in der Erscheinung doch eine Welt für sich bildet, trotzdem zwischen den Gesetzen des physischen und geistigen Lebens ein durchgehender Parallelismus besteht. — Schellings Denken ist durchaus monistisch, Hebbel neigt gegenüber den monistischen Anschauungen der Hamburger Gedichte im Gedichte *Das Sein* wieder einer mehr dualistischen Auffassung der Natur auf pantheistischer Grundlage zu.

Die zweite Idee des Gedichtes *Das Sein*, die Idee der Wiedergeburt alles Lebendigen durch den Tod im ewigen Wandel aller Daseinsformen, wurde schon im Gedichte *Der Mensch* vorgetragen. Eine Einwirkung des Schellingschen Denkens ist aber, wie oben gezeigt wurde, in jener Zeit nicht nachweisbar. Es handelt sich ja auch hier geradezu um ein Axiom des

materialistischen und monistischen Denkens. Die Anschauung liegt der Lyrik Schillers ebenso zugrunde wie der Schellingschen Naturphilosophie. Hebbel hat sie damals im Jahre 1832 wohl aus den von Schiller übernommenen materialistischen Anschauungen gefolgert. Die Übereinstimmung mit Schelling ist also eine zufällige.

Nachtlied.

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis (W. VI, 143).

Mit dem *Nachtlied* betritt man einen neuen Kreis von Anschauungen. Schon in Hamburg hatte Hebbel die Idee des Mißverhältnisses zwischen dem Menschen, der 'tauben Motte', und der ins Große wirkenden Natur dichterisch behandelt. Die Großartigkeit des Alls trat ihm im Donner und Blitz des Gewitters entgegen. Was von der Bedeutung des Menschendaseins zu sagen war, wurde in den philosophischen Betrachtungen der Gedichte festgehalten. Die poetische Form war unzureichend für die Bewältigung der ganzen Ideenwelt, die Hebbel damals vorschweben mochte.

Im *Nachtlied* wird nun das gleiche Thema wieder in Angriff genommen. Um wie viel glücklicher aber erscheint es hier gelöst. Der Gedankengehalt geht voll auf in den tiefen Empfindungen.

In einer Heidelberger Tagebuchstelle scheint Hebbel drei Monate später den Grundgedanken des Gedichtes noch einmal fixiert zu haben: 'Wie der Sternenhimmel die Menschenbrust weit machen kann, begreife ich nicht; mir löst er das Gefühl der Persönlichkeit auf, ich kann nicht denken, daß die Natur (!) sich die Mühe geben sollte, mein armseliges Ich in seiner Gebrechlichkeit zu erhalten' (T. I, 272). In einem ahnungsreichen Natur- und Seelenmoment sei ihm die Idee der Allmacht der Natur aufgegangen. Leider habe er als Dichter nur die äußeren Umrisse festhalten können (B. I, 410 f. Brief an Robert Schumann).

Bei der Betrachtung des gestirnten Nachthimmels wird ihm neue Offenbarung, höchste Naturerkenntnis. 'Steigendes, neigendes Leben.' Das ist die ewige Weisheit, die uns die Betrachtung der Natur eingibt. Ein ewiges Sein und Weben; Werden und Vergehen, ein ewiges Zeugen und Vernichten, ein ewiges Auf und Ab, eine ewige Wiedergeburt durch den Tod, — das ist das große Daseinsgesetz der Natur. Sie ist groß, herrlich, gewaltig. Der Mensch ist ein kleiner winziger Teil von ihr, eine dürftige Flamme, auf die es nicht ankommt. Er ist unbekannt mit den großen Naturprozessen und nur diese Unbewußtheit verleiht ihm seine traumhafte Sicherheit. Durch diese hat ihn die Natur geschützt. Der Schlaf, der dem Menschen naht, gilt dem Dichter als ein Symbol alles menschlichen Daseins. Es ist ein Sein ohne Erkenntnis, ohne Ahnung der Furchtbarkeit und Großartigkeit der Naturgewalten, die uns umgeben.

Wunderbar ist hier der ganze Ideengehalt in die poetische Anschauung und diese in die Empfindung aufgegangen. Daher die bei Hebbel so seltene Einheit zwischen Idee und Form. Vor allem dichterisch bedeutet das *Nachtlied* gegenüber dem Hamburger Ge-

dichte *Bei einem Gewitter* einen ungeheueren Fortschritt.

Die Idee der Größe und Allgewalt der Natur gehört zu den frühesten Ideen Hebbels. Schon in dem Gedicht *Bei einem Gewitter* erscheint sie. Im *Nachtlied* wird diese Größe nicht mehr aus der vernichtenden Gewalt der Elemente, sondern aus der Idee der Unendlichkeit und der ewigen Vernichtung in der Natur, der Wiedergeburt alles Lebens durch den Tod abgeleitet.

Dem Vortrage und der Einkleidung nach scheint mir auch in diesem Gedicht eine Annäherung an das Denken Schellings [1]) nicht versucht. Ganz von Schelling weicht die Ansicht ab, daß der Mensch als dürftige Flamme in der allgewaltigen Natur brennt. Der Mensch, vor allem das geistige Sein des Menschen bildet ja für Schelling den Höhepunkt seines Natursystems. Im Menschen wird die Natur bewußt und erkennt ihre eigenen Prozesse. Er ist das Ziel der Schöpfung. Auf ihn weist alles hin; er ist das Ende aller früheren Organisationen; in ihm vollendet sich die Natur ('Über den wahren Begriff der Naturphilosophie' I, IV, 86—87; Miscellen I, IV, 546). Bei Hebbel fehlt diese Idee gänzlich, der Mensch gilt als ein Nichts dem Naturganzen gegenüber. — Schellings Pantheismus ist dynamisch und idealistisch ('Über den wahren Begriff der Naturphilosophie' I, IV, 87—88) und teleologisch ('Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie' I, III, 206—207). Hebbels Ansicht ist rein materialistisch ohne teleologische oder idealistische Vertiefung. Hebbel sieht überhaupt Welt und Natur von einem ganz anderen Standpunkte aus an. Schelling steht innerhalb der Natur und sieht in ihr nur den

[1]) Das *Nachtlied* entstand am 6. Mai 1836, also vor der Bekanntschaft mit Emil Rousseau.

werdenden Geist. Hebbel steht außerhalb der Natur, sieht nur das Weltall, die rollenden Planeten, das ewige Entstehen und Vergehn. Schelling stützt seine Ansicht auf die wissenschaftlichen Tatsachen der Physik, Chemie und Mechanik, er entwickelt methodisch ein idealistisches System in der Natur. Hebbels Denken ist durchaus dilettantisch, er ist auch als Pantheist der gedankenvoll betrachtende Poet.

Stillstes Leben.

Ich fuhr einst über Wasser,
Das hat gar wild geschäumt,
Die Stürme braus'ten wüthend,
Die Nacht lag dumpf und brütend,
Ich aber hab geträumt.

Ich ritt durch Waldes-Dunkel,
Mein Roß hat sich gebäumt.
Glutrothe Wolken rollten
Und ferne Donner grollten,
Ich aber hab' geträumt.

Ich bin zu Berg gefahren,
Da wurde nicht gesäumt,
An schwankem Seile baumelnd,
Erbangend, vorwärts taumelnd,
Ich aber hab' geträumt.

Zu ruh'n in stiller Wiege,
Die Welt hinweg geräumt,
Und ungeseh'n und schweigend,
Die Mutter d'rüber neigend,
Das habe ich geträumt (W. VII, 140).

Das Gedicht *Stillstes Leben* behandelt das gleiche Problem wie das *Nachtlied*, steht aber dichterisch nicht auf dieser Höhe. Der fortwährende Wechsel der Situationen, die nur durch die Idee zusammenhängen, war der Einheit des Gedichtes abträglich, die unabhängige, besonders pointierte Schlußstrophe bringt die Idee

eigentlich doch nicht zur vollen Klarheit. Das Grundproblem stellt sich nicht beim ersten Eindruck als ein fertiges, sicher umrissenes Ganzes dar.

Das wirkliche Leben erscheint dem Dichter wie ein Traum, dagegen der Traum als Wirklichkeit. Im Traum sah er sich auf dem tosenden Meer, dann zu Pferd im dunklen Walde in einer Gewitternacht, dann wieder tief unten im Schacht eines Bergwerkes am schwankenden Seil baumeln. Es waren nur Träume, aber diese Träume enthalten hellstes Leben. Die Gefahren des Lebens sind denen des Traumes verwandt. Nur die ahnungslose Sicherheit schützt den Einzelnen. Der Traum, in den er sich als Kind in der Wiege unter den Augen der Mutter sieht, erschließt ihm höchste Wahrheit. Die gleiche selige Unbewußtheit, die das Kind in der Wiege umgibt, bleibt dem Menschen in allen Gefahren des Lebens und der Natur. Die schützende Mutter, die sich ungesehen und schweigend über uns neigt, ist die Natur.

Hatte ihn früher die Nachahmung Schillers den Gedankengehalt zuviel betonen lassen, so tat der Schüler Uhlands jetzt in der Herausarbeitung und Betonung des Geschauten und Erlebten zuviel. Die Idee tritt hier hinter das Bildliche entschieden zurück.

Juni, Juli, August.

Am 22. Juni schreibt Hebbel das Gedicht *Liegt einer schwer gefangen* nieder, — am 20. Juli das Gedicht *Erquickung*. Sie bedeuten Anfang und Ende einer langen Reihe von inneren Kämpfen, die aus gewordenen oder selbst geschaffenen Qualen hervorgingen und von düsteren Betrachtungen, oft sogar von trübsinniger Todessehnsucht begleitet waren.

Man wird nicht fehlgreifen, wenn man die Entstehung der nach Werners Angabe im Sommer 1836

niedergeschriebenen Gedichte *Mahnung, Was willst du Sonnenschein, Was ist die Welt, Und mußt du denn* gleichfalls in die Monate Juni, Juli und August verlegt. Sie stehen mit den oben zitierten Gedichten in dem allernächsten Zusammenhang. Alle sind düstere Selbstbekenntnisse, kurze Betrachtungen voll Schwermut und Weltverachtung, in trüben Stimmungen hingewühlt, oft in ganz fragmentarischer Form nur festgehalten. Einige sind aus dem Innersten kommende Seufzer. Wegen des biographischen Gehaltes und der impressionistischen Form gab ihnen Hebbel später den Namen *Lebensmomente* und vereinigte unter diesem Titel in der ersten Ausgabe die Gedichte: *Liegt einer schwer gefangen, Was ist die Welt, Was willst du Sonnenschein, Und mußt du denn*, das verwandte Münchner Gedicht *Schlafen, Schlafen* und die gleichfalls sehr nahestehende Hamburger Dichtung *Unergründlicher Schmerz*. Künstlerisch stehen diese düsteren Selbstbekenntnisse weit hinter den Gedichten der Monate April und Mai (*Auf eine Unbekannte, Erleuchtung, Nachtlied* und *Stillstes Leben*) zurück. Die den letzteren beiden Gedichten zugrunde liegende Philosophie war keineswegs die Ursache der schwermütigen Lebensbetrachtung und Weltverachtung der *Lebensmomente*. Die Hoheit und Größe seiner pantheistischen Naturauffassung flößte ihm Stille ein, versetzte ihn in eine feierliche, ernste, betrachtende Stimmung, gab ihm die weihevolle Frömmigkeit des Pantheisten. Das 'Nachtlied' mutet wie ein Gebet an. In den *Lebensmomenten* herrscht eine subjektive, ganz auf das persönliche Wohl und Weh beschränkte Betrachtung, innere Unruhe, seelischer Unfriede und ein gewisses absichtliches Wühlen in zum Teil selbstgeschaffenen Qualen.

Die *Lebensmomente* sind Selbstbekenntnisse persönlichster Natur. Nur in Zusammenhang mit den Lebensschicksalen Hebbels, seiner Geistes- und Gemütsart

sind sie verständlich. Die Verhältnisse, in denen er die besten und schönsten Jahre seiner Jugend verbrachte, waren die schmachvollsten. Dazu kommt, daß Hebbel bei der geringen inneren Widerstandfähigkeit seiner Natur und bei der Reizbarkeit seines Wesens am wenigsten im Stande war, sie leichter zu ertragen. Schon in den Briefen aus Wesselburen klagt er über die Härte des ihm gewordenen Loses. Daß er in den Schmach- und Peinverhältnissen geistig und künstlerisch zugrunde gehen müsse, war ihm klar. Ein Ausweg schien sich trotz heißen Bemühens nicht bieten zu wollen. Nach einem verfehlten Versuche, sich der Bühnenlaufbahn zu widmen, hatte er sich durch seinen Freund, den Apothekerlehrling Schacht, an Öhlenschläger gewandt, um durch ihn in Kopenhagen irgendwo untergebracht zu werden. Auf eine Antwort wartete er vergebens. 'Wäre mein Schicksal', seufzte er, 'nur erst bestimmt, so würde ich wahrhaftig nicht klagen und wenn eine Welt von Unannehmlichkeiten über mich hereinbräche: mich hat noch nie ein Weg verdrossen, wenn er auch noch so lang und rauh und ich auch noch so müde war, sobald ich nur wußte, daß er mich zum Ziele führte; aber jeder Schritt ermordete meine gute Stimmung, wenn ich zweifelte, ob ich auch dahin gelangte, wohin ich wollte' (B. I, 11). Plan auf Plan drängt sich in seiner Seele; einmal habe er durch einen Gewaltschritt sich erlösen und mit Alberti aufs Geratewohl in die Welt wandern wollen, er sei zwar nie im Begriff gewesen zu verzweifeln, doch sehr oft, mit dem Leben abzuschließen und das ihm 'vom Schicksal aufgedrungen Copiisten-Diplom zu contrasigniren' (B. I, 35). — Unter Stimmungen dieser Art entstand das Gedicht 'Die Perle' (B. I, 10). — Er beginnt Latein zu betreiben, in der Hoffnung, einmal doch noch durch fremde Unterstützung eine Universität beziehen zu können: 'Ich habe mich für einige Jahre ins Hiobsjoch

gespannt — ich lerne Latein' (B. I, 19). — Zuversichtliche Stimmungen, in denen er hoffte, daß sich doch noch ein Weg durch diesen Felsen auf tun werde, wechseln mit düsterer Niedergeschlagenheit (B. I, 20). 'Der Teufel hole ein Leben, das selbst nicht weiß, wohin es führt' (B. I, 20).

Endlich tut sich ihm ein Weg auf. Durch die Vermittlung Amalie Schoppes erbieten sich einige wohlhabende Hamburger Bürger für seinen Unterhalt und sein Fortkommen zu Studienzwecken zu sorgen. Hebbel reist nach Hamburg und treibt sein Latein weiter. An die Philosophie könne er nicht mehr denken wegen der großen Sprachenkenntnisse, die sie erfordere. Er will sich ausschließlich den Wissenschaften, zunächst den alten Sprachen widmen. Das Studium sei trocken und geisttötend, doch hoffe er, in zwei Jahren zur Universität abzugehen, um Jura zu studieren. Auch die Jurisprudenz habe eine interessante Seite. Er sei der Poesie nicht untreu geworden, aber erwarte nichts mehr von ihr fürs praktische Leben, die paar Schillinge Honorar ausgenommen, die ihm ein Roman, wenn er in Mußestunden einen schreiben sollte, einbringen könne. Es sei mit ihm eine Veränderung vorgegangen wie mit einem Baume, der seinen allzuüppigen Blätterschmuck fallen läßt und seine Kraft auf einen Punkt zusammendrängt. Himmlisch sei das Träumen, nur hüte man sich vor dem Nachtwandeln; man stehe auf, wenns Zeit ist (B. I, 32—33). — Er kenne die Schranken, die den Dichter in der bürgerlichen Welt zurückhalten und die nur das Aftergenie zu überschreiten suche. — Er hege längst die Überzeugung, daß die Poesie nur eine heilige Pflicht mehr sei, die der Himmel den Menschen auferlegt habe, und daß er, statt in ihr ein Privilegium auf Faulenzerei zu haben, nur größere Anforderungen an seinen Fleiß machen müsse, wenn er Dichter zu sein glaube (B. I, 38). — An den Fort-

schritten, die Alberti jetzt als bloßer Schreiber mache, werde er mit Bestimmtheit und Sicherheit jene abmessen können, die er als Dichter oder Schriftsteller in einer späteren Periode machen könne. Gerade wenn die Neigung mit dem Beruf kollidiere, zeige sich der menschliche Geist in seiner Totalität (B. I, 42).

Diese zufriedene, versöhnliche Stimmung hielt nicht an. Enttäuschte Freundschaft, die frostige, verständnislose, gönnerhafte Borniertheit der Hamburger Förderer, die sich kaum die Mühe gaben, ihn kennen zu lernen, sich um ihn als Mensch nicht im geringsten kümmerten, sondern ihm nur gar zu oft seine Abhängigkeit und Armut fühlen liessen, die gutmütige, aber engherzige, kurzsichtige und interessierte Schoppe, die Hebbel sich entfremdete, da er ihrer Muse und ihrem Günstling Janinsky, der einen Roman 'Rose und Drache' geschrieben, keine Lorbern streute, — verbitterten Hebbel die Hamburger Monate. Als die Schoppe von Hebbel als Dankesschuld forderte, daß er einen Aufsatz, den sie gegen einen Hamburger Buchhändler geschrieben, unterfertigen solle, wurde das freundschaftliche Verhältnis schon bedeutend erschüttert. Hebbel tat es, damit sie ihn nicht 'für undankbar und unzuverlässig halte'. Auch glaubte er, daß 'jeder Versuch, ihr zu zeigen, wie betrügerisch das Vorgehen sei, wie lächerlich und unangenehm er sich in den Augen jedes Verständigen mache, ihr feig und erbärmlich vorgekommen wäre' (T. I, 42). Hier hatte die spätere Erbitterung ihren Ursprung, die Hebbel zu der furchtbaren Abrechnung mit dieser Frau in der Münchner Zeit veranlaßte. — Zu alle dem kam noch der Umstand, daß Hebbel einsah, er könne bei seinen Jahren einen regelrechten Studiengang unmöglich einschlagen, er sei zu alt, geistig zu weit fortgeschritten, um den ganzen, nur durch langjähriges, mechanisches Lernen zu gewinnenden Unterbau für ein akademisches

Studium gewinnen zu können. Die im Anfang gewaltsam unterdrückte Poesie regt sich wieder. Und je stärker der Drang nach höherer Geistesbildung und vor allem nach poetischer Tätigkeit wurde, desto verhaßter wurde ihm sein mechanisches Sprachenstudium. In jener Zeit entstand das Gedicht *Für wen* (W. VII, 35).

So faßte er denn den Plan, schon jetzt mit dem Universitätsstudium zu beginnen. Er trägt ihn dem Pastor Schmalz, der die für ihn bestimmten Beträge verwaltete, vor. Er habe das verflossene Jahr getan, was er konnte. Freilich sei ein Philolog nicht das Produkt eines Jahres. Nicht der Reiz des Studentenlebens habe seinen Entschluß, schon jetzt eine Universität zu beziehen, gezeitigt, denn der Bestand seiner Mittel mache ihm die höchste Ökonomie notwendig. Aber es sei ihm das tiefste Bedürfnis, eine andere geistige Beschäftigung als die mit Vokabeln zu erhalten, und er glaube nicht, daß dieser Umstand gegen seine Tüchtigkeit spreche. In gewissen Dingen müsse man eben den Menschen gewähren lassen und der Zukunft das Urteil über ihn anheim stellen. — An Schmalz schreibt er, daß er in Heidelberg das Latein noch ein volles Jahr treiben, aber nebenbei mit den Institutionen beginnen werde (B. I, 44). Aus einem gleichzeitigen Brief an den Wesselburener Kirchspielschreiber Voss geht hervor, daß er das juridische Studium nicht deshalb ergriffen habe, um sich dadurch den Zutritt zu einem Amt, 'das er schwerlich jemals annehmen werde', zu eröffnen, als vielmehr deshalb, um sich geistig nach allen Seiten umzutun und sich Freiheit zu erwirken, den lahmen, steifen Esel, der ihm die Brotsäcke nicht schleppen soll, an denjenigen Wegestrecken, wo er gewöhnlich zu stolpern pflegt oder wenigstens langsamer geht, zu peitschen und zu stacheln. In seiner Zeit bereite sich die Entscheidung für ein Jahrtausend vor und er wolle ein Hund sein, wenn er sich den Geist binden lasse,

ehe ihm die Hände gebunden sind. Freilich könne die Kartätsche zerspringen, ehe sie geschleudert wurde, aber dann sei sie ihrer Schuldigkeit quitt (B. I, 46 f.).

Trotzdem ergreift Hebbel das Rechtsstudium in Heidelberg zunächst mit Umsicht und Fleiß (B. I, 62). Da sein Gesuch um Immatrikulation als ordentlicher Hörer abschlägig beschieden wurde, hospitierte er als außerordentlicher bei Thibaut und Guyet. Unter den Studenten in Heidelberg fühlte er sich noch weniger heimisch als unter den Gymnasiasten in Hamburg. Diese hatten sich ihm, der ihnen an geistiger Reife entschieden überlegen war, untergeordnet. Er empfing von ihnen, die einen geregelten Studiengang genommen hatten und ihm an allgemeinen Kenntnissen überlegen waren, manche Anregung und Förderung bei seinen philologischen Studien. Zu den Heidelberger Studenten boten sich ihm gar keine Berührungspunkte. Schon sein extravagantes Äußere erregte den Spott der damals 'streng nach der Mode gekleideten' Heidelberger Studenten. Dem tollen studentischen Treiben vermochte er nichts abzugewinnen. Er sei zu alt und zu ernst, um einen gemeinsamen Himmel mit ihnen haben zu können (B. I, 63—64). Es bedürfte des vollen Gefühls unbekümmerter Jugend, des durch keine Verhältnisse getrübten heiteren Lebensgenusses, wenn man sich freudig in einen Beruf hineinstürzen solle, der so wenig mit des Menschen als mit der Menschheit höchsten Interessen etwas zu tun habe und der, weil Kraft und Vermögen immer ihr Medium suchen, für die Notwendigkeit das Willkürliche und Phantastische supponiere. 'Ich wollte, daß ichs könnte, aber niemand kommt von der Galeere, wie er sie betrat. — All mein Streben ist auf poetisches Schaffen und praktisches Wirken gerichtet, was damit nicht nach irgend einer Seite zusammenhängt, das ist für mich nicht da' (B. I, 70). 'Über die Jahre, worin man sich mit Vergnügen von der Welt absondert, und

statt ins allgemeine Meer zu verfließen, lieber als seichtes, elendes Bächlein dahinschleicht, bin ich hinaus' (B. I, 48). Auch die äußeren Hindernisse seien unübersteiglich, da der Mangel schon eintrete, wo der Überfluß aufhöre (B. I, 54). Es sei überhaupt ein eigen Ding um die Sparsamkeit auf Universitäten. Ein jeder beziehe sie mit vollem Beutel und ausreichender Garderobe und wenn er dann auf einen armen Teufel stoße, den er einmal als Kollegen anerkennen müsse, so suche er es ihm durch tausend Kleinigkeiten fühlbar zu machen, daß er dieses wenigstens nicht gern tue. Er müsse jetzt täglich die besten Sachen tragen, in seinem alten schwarzen Kittel und in seinen Taglöhnerschuhen wäre er jetzt so wenig auf der Straße als in den Kollegien vor Anzapfung sicher und er möchte sich doch nicht wegen der Falten eines Rockes duellieren (B. I, 54).

Zu einer ernsten, sachlichen, zielbewußten Berufsarbeit brachte es Hebbel auch hier nicht. Dazu fehlte ihm die Vorbildung und auch der gute Wille. Denn den festen Entschluß, sich der juridischen Laufbahn zu widmen, hatte er immer noch nicht gefaßt. Die mangelnde Vorbildung schien ihm unüberwindliche Hindernisse zu bereiten und dann mochte er auch nicht das Opfer eines trockenen, nur der Lebensstellung halber ergriffenen Berufsstudiums bringen. Er pflanze nicht gern einen Baum, von dem er wisse, daß er nur Holzäpfel tragen werde (B. I, 48). — 'Die Natur behauptet eben eigensinnig ihren Gang und was im Mai nicht blüht, wirds im September nicht nachholen' (B. I, 48). Die Wissenschaft verlange vielfach einen Karrenschieber 'und ein solcher kann der Mensch nur in demjenigen Alter sein, wo er noch Nichts ist'. 'Man spricht soviel vom Fleiß und von der lieben, lieben Geduld; ach Gott ja, ich hab' allen Respekt, aber man weiß wohl, es ist die Art des Vogels zu fliegen und er wird

sich schwerlich an den Paßgang eines Ackergauls gewöhnen, wenn dieser gleich jeden Abend eine volle Krippe findet'. — Wohl könne es sein, daß ein künftiges Zeitalter ihn der Selbstüberhebung zeihe und wenn er seine Ansprüche gegen seine Leistungen abwäge, ein Recht dazu haben werde. Wenige verstehen sich auf die Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Leben, noch wenigere wissen eine untergegangene Kraft nach ihrem Schatten, dem dargelegten, mathematisch zu berechnen (B. I, 54—55).

Je größer die Enttäuschungen waren, desto tiefer grub sich Hebbel hinein in seine düsteren Stimmungen. Und an Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten fehlte es auch den Heidelberger Sommer über nicht. Von Hamburg aus sah er sich so gut wie verlassen. Seine Gönner hatten ihm ihre Spenden nicht weiter zugewandt. Die Schoppe ließ seine Briefe unbeantwortet. Das von der Gräfin Rhedern versprochene Geld blieb aus. Pastor Schmalz hatte sich, nachdem Hebbel gegen seinen Willen nach Heidelberg gegangen war, nicht mehr um ihn gekümmert. Hebbel schreibt zwar an Elise, er freue sich, daß er die Prätensionen des Hamburger Oberpriesters gebührlich zurückgewiesen. Es gebe einen gewissen Punkt, über den man nicht hinausgehen dürfe. Seine Kräfte, die nach oben und unten gehen, werden hinreichen, ihn zu ernähren. Er müsse nun einmal einen anderen Weg einschlagen, das bedingen seine Verhältnisse und seine Natur. Daraus folge aber noch nicht, daß er verkehrt sei. Die Religion des Entbehrens, die er längst zu der seinigen gemacht, bringe es mit sich, daß es ihm völlig gleich sei, wenn er am Ziele anlange; wer sich so gegen das Leben gestellt habe, habe wenig zu fürchten, höchstens Eingriffe in seine innere Freiheit, die so oft durch äußere Unterstützung herbeigeführt würden (B. I, 62). — Auch die literarischen Erfolge, die er sich versprochen, blieben aus. Uhland,

an den er sich mit der Bitte gewandt, ihm seine Gedichte widmen zu dürfen, antwortete nicht. Auch von Hauff, der einige Gedichte im Morgenblatt abgedruckt hatte, kam auf einen Brief, den Hebbel mit zwei Erzählungen an ihn abgesandt, kein Bericht. Engelmann lehnte die geplante Ausgabe seiner Novellen rundweg ab. Die Buchhändlerhonorare, die für die Hamburger Unterstützungen eintreten sollten, blieben also aus und für das Äußerste mußte schließlich Elise sorgen.

Hebbel war den äußeren Schikanen des Lebens gegenüber keineswegs eine tragfähige, innerlich widerstandskräftige Natur. Er hatte nicht die Gabe, derartige Unannehmlichkeiten leichter zu nehmen. Seine Einbildungskraft vergrößerte die ihn treffenden Widerwärtigkeiten und indem er Schuld und Unschuld, Ursprung und Folge erwog, erschienen sie ihm noch ungerechter und größer, als sie waren. Bei der Reizbarkeit, die die widrigen Verhältnisse der letzten Jahre hinterlassen hatte, wurde ihm jede Enttäuschung und jede Widerwärtigkeit eine neue Quelle der Qual und der Selbstpeinigung. Die frühere Herzlichkeit und vertrauensvolle Hingebung an seine Freunde machten einer mißtrauischen Kälte und reizbaren Rücksichtslosigkeit Platz. Er vermöge nicht mehr Menschen, die ihm mit Herzlichkeit entgegen kämen, mit Herzlichkeit zu begegnen. Doch könne der Apfel, den ein Wurm angenagt hat, es ändern, daß er nicht schmackhaft sei? (B. I, 47). Kein Erfolg in Kunst und Wissenschaft könne die durch widrige Verhältnisse erstickte Heiterkeit, die in seiner Natur läge und ihm darum notwendig sei, ersetzen. — 'Andere arbeiten für ein Leben voll Genuß, ich kämpfe um einen ehrenvollen Leichenstein: Beides Eins, denn Beides spannt die Nerven an und was will man mehr?' (B. I, 77). Arbeit und Verkehr lenkte ihn nur wenig ab. Die meiste Zeit des Tages blieb er allein, seinen düsteren Stimmungen überlassen.

Er selbst sagt, er sei den ganzen Sommer über 'von gräßlicher Niedergeschlagenheit' gewesen, 'hypochondrisch erbost, überworfen mit Leben und Welt' (B. I, 71).

Bei der Reizbarkeit seines Wesens schien ihm seine Lage immer trostloser. Er durchlebte Stunden düsterer Lebens- und Weltverachtung. Mit den ersten Widerwärtigkeiten warf er alle Lebenshoffnung über Bord. Die Qualen, die ihn solange begleiteten, erschienen ihm als der ihm zugewogene Teil. Dem Tagebuch vertraute er zunächst seine schmerzlichen Bekenntnisse an: 'Das Licht beleuchtet jedes Ding, aber nicht jedes hat sich zu bedanken' (T. I, 251). 'All mein Leben und Streben ist jetzt eigentlich nur noch ein Kämpfen für Mutter und Leichenstein. Jene soll nicht darben, wenigstens nicht an Hoffnung, dieser soll nicht durch hämische Zungen verunglimpft werden'. — 'Wie sie mich drückt, diese hohle flache Existenz, wie es mich drückt, für eine Last, der ich erliege, auch noch, damit sie mir bleibt, arbeiten zu müssen' (T. I, 156). 'Der Schmerz ist so gut ein Eigentum als Glück und Freude' (T. I, 250). — 'Lerne heut entbehren, was morgen der Tod raubt', ruft er sich in dem Gedicht *Mahnung* zu, denn Entbehrung und Verlust droht unabwendbar.

Mahnung.

Schilt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was Theures reißt;
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist;
Sie will dich vorbereiten, ernst,
Auf das, was unabwendbar droht,
Damit du heut' entbehren lernst,
Was morgen sicher raubt der Tod. (W. VI, 236)

Die in dieser Zeit entstehenden *Lebensmomente* sind eigentlich nur die in poetische Stimmung getauchten philosophischen Betrachtungen seines Tage-

buches und seiner Heidelberger Briefe, daher auch die vielen Anklänge. Als eines der ersten dürfte das Gedicht *Was willst du Sonnenschein* entstanden sein.

Was willst Du, Sonnenschein,
Was wollt Ihr, laue Lüfte?
Ihr stellt zu spät Euch ein
Und buhlt um süße Düfte!

Komm Du heran, o Nord,
Willkommenster von allen;
Die Blüte ist verdorrt,
Nun will sie Nichts, als fallen! (W. VII, 143)

In jenem Heidelberger Briefe an Elise hatte Hebbel betont, daß es wenige gebe, die für das tragische Verhältnis des begabten Einzelnen zum Leben und zur Natur ein volles Empfinden und ein tieferes Verständnis besitzen. Dies Mißverhältnis zwischen den Leiden des Lebens und den Rechten einer reich begabten Individualität, umwoben von dem düsteren Gedanken, daß sein ganzes Ringen vergeblich sei, daß seine geistige Kraft unverbraucht bleiben werde, gibt den Grundakkord an für das Gedicht *Liegt einer schwer gefangen:*

Jetzt ist die Nacht gekommen,
Die mich geboren hat,
Ich fühle es beklommen,
Die ernste Stunde naht.
Jetzt will ich mich versenken
Tief in mein eignes Herz,
Zugleich mit Ehrfurcht lenken
Die Blicke himmelwärts.

Die mich den Finsternissen
Der uralt-ew'gen Kraft
Als Creatur entrissen,
Die selber steht und schafft:
Die Stunde, oder keine,
Erhellt den Traum der Zeit,
In dem ich knirsch' und weine,
Mit Licht der Ewigkeit.

Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.
Da fühl' ich denn mich schaudernd,
Wie niemals noch, allein,
Und der ich bin grüßt trauernd
Den, der ich könnte sein!

Ich will nicht lange fragen;
Warum, als ich begann,
Mir Licht und Luft versagen?
Umsonst nur fragt' ich an.
Stolz aber darf ich sprechen:
Versagte Gott mir's nicht,
So konnt' ich Manches brechen,
Was jetzt mich selber bricht.

Liegt einer schwer gefangen
In öder Kerkernacht,
So tödt' er das Verlangen
Nach Freiheit, wenn's erwacht.
Wenn auch sein ernstes Streben
Zuletzt das Ziel erringt,
Wer gibt ihm Muth und Leben
Zurück, die es verschlingt?

Tritt er hinaus in's Freie
Und fühlt sich ganz zerstört,
Da frägt er sich mit Reue,
Warum er sich empört.
Und stärker, immer stärker,
Wird er sein eig'ner Feind,
Bis ihm zuletzt sein Kerker
Als seine Welt erscheint.

Wie der Gedank' auch brenne,
Doch wünsch' ich, menschlich mild,
Daß Keiner sich erkenne
In diesem dunklen Bild.
Die eig'ne Qual wirds dämpfen,
Wenn ihr es nimmer wißt,
Welch Leben dieß mein Kämpfen
Um eine Grabschrift ist.

(Zitiert nach der ersten Ausgabe der Gedichte 1842. 196—8. Dritte Ausgabe 273 f. Die vier ersten Strophen, die Hebbel später ausließ, findet man bei Werner W. VII, 300 f.; die andern W. VI. 289).

Die Stunde der Geburt, die ihn den Finsternissen der uraltewigen Kraft als Kreatur entrissen, soll ihm Erleuchtung geben, sie soll ihm sagen, warum ihm, der das Licht der Ewigkeit im Herzen habe, Licht und Luft versagt sei. Er versenkt sich in sein Herz und schickt mit Ehrfurcht fromme Blicke zum Himmel. Kein Glaube, keine Philosophie gibt ihm Aufschluß. ('Es sprengt von oben kein Gedanke den Ring, der mich beengt'.) Alle Kraft, die wir aufwenden, frei zu werden für große Leistungen, die dem Genius in uns entsprächen, ist vergeblich verwandt. Die Unbilden, die uns der Zufall sendet, die Zweifel, Qualen und Bitternisse, die wir uns selbst bereiten, Weltschmerz und Lebensüberdruß, die aus den letzteren entstehen, sind so groß, daß sie Mut und Leben verzehren. So erscheint dem Reuigen, der der Feind seiner selbst geworden, sein hartes Geschick als das ihm zugewogene Los, sein Kerker als seine Welt. — Keinem möge ein ähnliches Los beschieden sein. Er habe mit dem Leben abgeschlossen, betrachte sein Dasein nur als einen Kampf für eine Grabschrift. — Die Gedanken über das rein persönliche Schicksal des Dichters ragen hier in die Sphäre seiner pantheistischen Naturansicht hinein und erhalten so eine tiefere, allgemeine Begründung. Die Verbindung dieser beiden Elemente erzeugte später die tragische Weltansicht Hebbels.

Das gleiche Thema nur in bewußter philosophischer Verallgemeinerung behandelt das Gedicht *Was ist die Welt.*

Was ist die Welt? Der Schößling böser Säfte,
Die aus sich selbst die Gottheit einst ergoß,
Als sie, ausscheidend alle dunklen Kräfte,

In sich selbstsüchtig sich zusammenschloß.
Die steigen nun in grimmigem Geschäfte
Zu ihr empor und fordern ihren Schoß.
Umsonst. Sie dürfen tobend sich empören,
Doch nur, damit sie so sich selbst zerstören.

Was ist der Mensch? Er ist die morsche Brücke
Von der Natur zu Gott, die kühn und frei
Ihr Geist beschreitet, ob die inn're Lücke
Denn nicht von oben her zu stopfen sei.
Vergebens! Denn im rechten Augenblicke
Bricht unter ihm sein Werkzeug stets entzwei,
Damit den Stolzen noch das Wissen quäle,
Daß ihm nichts Großes, nur das Kleinste fehle.

Was ist das Ende aller dieser Kämpfe?
Ermattung, gänzliche, im kranken Sein!
Am Abschluß der verworrnen Lebenkrämpfe
Stellt zur Verzweiflung sich die Ohnmacht ein.
Von oben dann, daß er das Grauen dämpfe,
Ein Gnadenstrahl, wie Leichenkerzenschein.
Der Wesen letztes wird nicht mehr geboren,
Im Schooß der Mutter stirbt es, weltverloren!

(W. VII, 142)

Das Gedicht ist eines der dunkelsten, mystischesten und unklarsten, die Hebbel geschrieben. Unklar vor allem, da Hebbel hier mit Begriffen arbeitet, die sein wühlendes, forschendes, nimmermüdes Verstandesleben längst zerrieben hatte; dunkel, da er hier eine Naturansicht vorträgt, die mit der der Heidelberger Gedichte ganz und gar nicht übereinstimmt. Hier herrscht wieder völlige Trennung von Gottheit und Natur. Die Welt gilt als ein Schößling böser Säfte, Gott als ein über ihr schwebender seliger, lichter, in vollster, uneingeschränktester Kraftentfaltung befindlicher Geist. Er steht im Gegensatz zur Natur und zum Menschen. Beide sind unvollkommen. Die Natur ist voll von dunklen Gewalten. Die Menschheit zwar mit dem Lichte der Erkenntnis, mit höherem Streben begabt, aber mit eben diesem Streben im tragischen

Gegensatz dem All gegenüber dastehend, Menschheit und Natur sind dem Untergang geweiht. Das Ende der Menschheit ist Verzweiflung und Ohnmacht, das Ende der Natur Tod und Verödung. Nur die Gottheit bleibt.

Das ist eine Anschauung, die längst nicht mehr Hebbels geistiges Eigentum war. Die Hamburger und vor allem die Heidelberger Lyrik zeigten klargefaßte bewußt pantheistische Ansichten. In Hamburg hatte Hebbel Gott als den Inbegriff aller Kraft, physischer und psychischer, definiert. Nun wieder ein persönliches außerweltliches göttliches Wesen? Auch die folgende philosophische Lyrik der Münchner Zeit *(Vor dem Wein, Vorfrühling, Liebesgeheimnis, Frühlingslied* und *Winterlandschaft)* und die Tagebuchnotizen der Jahre 1837 und 38 zeigen Hebbel als überzeugten Pantheisten. Der Gottesbegriff bestimmt sich zwar nicht gleich von vornherein. In fortwährenden geistigen Kämpfen wird Gott bald mit der Natur, bald mit der Menschheit identifiziert, bald als die geistige Seite der Natur, bald als ausgleichende Kraft betrachtet, die sich in der Natur und Geschichte in ethischen Wirkungen entlädt und die Entwicklung des Daseins durch eine gewisse göttliche Harmonie bestimmt. Deistische Anschauungen oder gar christlich theosophische tauchen nirgends mehr auf. Ganz einsam steht dieses Gedicht mit seinen theosophischen Anschauungen in der späteren philosophischen Jugendlyrik Hebbels da. Sein Denken zeigt auch später keineswegs ein Hinneigen zu christlichen Anschauungen.

Der Kern des Gedichtes wird, wenn man es von der philosophischen Seite aus interpretiert, nicht klar. Dagegen bringt der literarische Zusammenhang auch den philosophischen Gehalt in eine ganz andere Beleuchtung. Das Gedicht *Was ist die Welt* steht in der ersten Ausgabe der Gedichte (1842) im Zyklus *Lebens-*

momente. Dieser begann mit dem Gedicht *Liegt einer schwer gefangen.* Es folgte das düstere Münchner Gedicht *Schlafen, Schlafen* (VI, 290), voll von dumpfer Resignation und schwermütiger Todessehnsucht. Als drittes stellte Hebbel *Was ist die Welt.* Dann folgte *Was willst du Sonnenschein.* Als fünftes kam das mehr versöhnliche Heidelberger Gedicht *Und mußt du denn*, in dem sich der Dichter ermahnt, in seiner Verzweiflung nicht gleich alle Lebenshoffnungen über Bord zu werfen. Als letztes ließ er das Hamburger Gedicht *Unergründlicher Schmerz* (VI, 293) abdrucken.[1]) Alle Gedichte dieser Gruppe variieren das Thema des ersten: *Liegt einer schwer gefangen.* Alles Ringen der Menschen ist vergeblich, alles, was der Einzelne zu seiner Befreiung tut, bringt ihm nur Zweifel und Reue, Überdruß am Leben. Das Ende ist Resignation. Am besten nicht geboren zu sein. — In dem Gedichte *Unergründlicher Schmerz* versucht Hebbel eine mystische Erklärung des Daseinskampfes der Menschheit: Die Menschen sind dem ewigen Licht entsprungene Funken, lichte geistige Elemente, die das Göttliche in der Natur verkörpern. Diese lichten Elemente haben einen Kampf gegen die dunklen Gewalten der Natur und des Lebens zu bestehen, gegen den Zufall, die Tücke des Geschicks, gegen alle Dämonen der eigenen Natur. Dieser Kampf hat Leiden und Qualen zur Folge. Doch wer das Meiste erleidet, wird am höchsten erhoben. Das Leid läutert, steigert, versittlicht den Menschen, veredelt den Künstler. Stelle dar, was du erlebt, ruft Hebbel den Dichtern zu. Je schlimmeres dir beschieden war, desto größer, tiefer, gewaltiger wird deine Kunst sein, desto mehr wird sie höchsten Daseinsgehalt erschöpfen.

[1]) In der dritten Ausgabe wurde das Gedicht *Was ist die Welt* weggelassen. Der dort zusammengestellte verwandte Zyklus *Dem Schmerz sein Recht* enthielt von den *Lebensmomenten* nur die Gedichte *Liegt einer schwer gefangen*, *Schlafen*, *Schlafen*, *Und mußt du denn* und *Unergründlicher Schmerz.*

— Das Leben versagt euch nur den letzten der Sterne, die höchste Erkenntnis, die Erkenntnis vom Zweck und Ziel unseres Daseins. Aber dem Suchen nach dieser Erkenntnis, dem Ringen nach dieser letzten Wahrheit entnehmt die Probleme für Eure Kunst. (Vgl. 'Mein Wort über das Drama' und die Entgegnung gegen Heiberg. Ferner das Vorwort zu 'Maria Magdalena'.)

Das Gedicht *Was ist die Welt* scheint mir ein Versuch einer ähnlichen mystischen Erklärung des vergeblichen Ringens der Menschheit auf dem Hintergrunde der tragischen Kämpfe in der ganzen Natur zu sein wie das Gedicht *Unergründlicher Schmerz.* In den tosenden, tobenden, zerstörenden Naturgewalten sieht Hebbel gleichsam einen ewigen, gegen alles Lichte gerichteten Titanenkampf. Auch der Mensch ist ein solcher nach Licht und höchster Betätigung ringender Titan.

Man beachte ferner das Grundthema des Gedichtes *Liegt einer schwer gefangen:* Alle Kraft, die wir aufwenden, frei zu werden für große Leistungen, ist vergeblich verwandt; die Unbilden, die uns der Zufall sendet, die Qualen und Bitternisse, die wir uns selbst bereiten, Weltschmerz und Lebensüberdruß, die aus letzterem entstehen, sind so groß, daß sie Mut und Leben verzehren. Nun die zweite Strophe dieses Gedichtes: Der geistige Mensch ('Geist der Natur') ringt nach dem Erfassen höchster Wahrheit, nach höchstem Dasein. Doch da er im Begriffe ist, sich als Gott der Natur, als Herr des Alls zu fühlen, erkennt er, daß der Mensch in einem tragischen Verhältnis dem All gegenüber sich befindet, daß er mit seinem Adel dem Zufall, allen Leiden unterworfen. Nicht das Große, die Fähigkeit höchste Wahrheit zu erkennen, höchstes Leben zu erleben, gebricht dem Menschen, wohl aber das Kleinste hemmt ihn: Die enge Begrenztheit menschlichen Seins, sein Befangensein in Leid und Tod.

Die zweite Strophe geht also von der gleichen Anschauung aus und behandelt dasselbe Thema wie das Gedicht *Liegt einer schwer gefangen.* Hier erscheint das Problem nur ausgedehnt auf die ganze Menschheit. Leider nicht zur Förderung des Verständnisses. Zugleich hat es Hebbel hier in ein eigenartiges mystisch allegorisches Gewand gekleidet, denn erst dieses Gedicht, das den geistigen Menschen als den 'Geist der Natur', das irdische Dasein des Menschen als 'die Brücke von der Natur zu Gott' betrachtet, weist eine mystisch allegorische Darstellung auf. — Von der zweiten Strophe und mit Rücksicht auf die eben beschriebene Tatsache wird nun auch der Gedankengehalt der ersten Strophe klar. Die Bezeichnungen 'Gott' und 'Welt', die Hebbel in der ersten Strophe gebraucht, hängen durchaus nicht mit der Weltansicht und dem Glaubensbekenntnisse des Dichters zusammen, sondern sind wie die Ausdrücke 'Geist der Natur', 'Brücke von der Natur zu Gott' eben nur tiefsinnige allegorische Einkleidungen höherer Vorstellungen, nur Umschreibung, nur Mittel für die Darstellung von persönlichen Leiden und Kämpfen, die die Brust des Dichters durchtobten.

In der zweiten Strophe hatte Hebbel betont, daß der Mensch 'die Brücke von der Natur zu Gott' sei, daß im Menschen der Geist der Natur zur Gottheit zurückstrebe. Der Zusammenhang ergibt, daß Hebbel damit meinte, der Mensch ringe nach dem Erfassen höchster Wahrheit, nach höchstem Sein. Das Wort Gottheit war also nur eine Umschreibung für den Zustand rein geistigen Seins, höchster Erleuchtung oder im Falle des Künstlers höchsten künstlerischen Schaffens.[1]) Diese Auslegung widerspricht keineswegs dem Begriffe der Gottheit in der ersten Strophe. Was anders ist das hervorstechendste, bezeichnendste Merkmal in

[1]) Die Heidelberger Faustlektüre Hebbels scheint Weltansicht und Problem dieses Gedichts mitbestimmt zu haben.

jener geistigen Welt, in der der Mensch zur Hälfte lebt, als schrankenlose Betätigung der seelischen Kräfte, als schrankenloses Sein? In jenem Zustande freiester Betätigung aller Kräfte muß sich nach Hebbel früher die ganze Natur befunden haben. Mit der steigenden Entwicklung der Naturformen steigerte sich die gesetzmäßige Organisation, wuchs die Beschränkung aller Kräfte. Die Natur verlor ihre ursprüngliche Freiheit und trat ein in zeitliche und räumliche Beschränktheit, nur die Welt der Gedanken blieb in ihrer schrankenlosen Freiheit erhalten.

Die Gottheit hat die Welt aus sich ergossen, heißt also nur: Die Materie hat sich von der geistigen Welt, von der schrankenlosen Betätigungsmöglichkeit des geistigen Seins geschieden und ist unter die Herrschaft eiserner Naturgesetze getreten. Die Welt strebt zu Gott zurück, heißt: Alle Natur drängt nach freiester Betätigung aller Kräfte. Wie der Mensch, wenn er im Begriffe ist, sich als Gott der Natur, als Herr des Alls zu fühlen, durch das Bewußtwerden seines tragischen Verhältnisses dem All gegenüber in die Erkenntnis der Nichtigkeit alles Strebens zurückgeworfen wird, so verfallen auch alle Lebewesen auf dem höchsten Punkte ihrer Entwicklung wieder dem Schicksale alles Seins. Denn ein ewiges Wachsen und Absterben ist der Kreislauf der Natur. Jede Betätigung, die über diesen Kreislauf hinausstrebt, wird aufgehoben durch höhere Naturgesetze. Der Mensch gelangt nicht zur siegenden Befreiung. Verworrene Lebenskrämpfe nennt der Dichter seine Bemühungen um höheres Sein. Er wird immer zurückgewiesen in die enge Begrenztheit menschlichen Daseins. Das Ende ist Verzweiflung und Ohnmacht. Den Meisten bleibt nur der vom Kirchenglauben erborgte Gnadenstrahl der Hoffnung auf das Jenseits. Das Ende der Menschheit ist Verzicht auf ein individuelles Sein, Verneinung des Willens zum Leben. Der

Wesen letztes stirbt weltverloren im Schoße der Mutter. Die ganze Natur endet mit Tod und Verödung.

Die Anschauung, daß das Dasein des Einzelnen der großen Natur gegenüber nichts bedeute, daß die Natur die Einzelexistenz schonungslos vernichte und nur die Gattungen erhalte, taucht bereits in den Hamburger Gedichten auf. Im *Nachtlied* staunt der Dichter andächtig die Allgewalt der Natur an, der gegenüber der Einzelne nur eine dürftige Flamme sei. Der Mensch, das Einzelindividuum, hat keine Ahnung von der Großartigkeit der Schöpfung, aber auch nicht von der Furchtbarkeit der Gefahren in ihr. Sein Dasein gleicht dem Traume eines Kindes *(Stillstes Leben)*. Die pantheistischen Ansichten vom Verhältnis zwischen der Natur und dem Einzelnen, der großen Gesetzmäßigkeit der Allnatur gehört also zu Hebbels frühesten philosophischen Anschauungen. — Nun kamen die herben Enttäuschungen, die düsteren Stimmungen des Heidelberger Sommers. Hebbel, der in seiner Reizbarkeit alles schwerer und tragischer nahm, der in seiner grüblerischen Art alles auf das große Ganze zu beziehen gewohnt war, suchte nun in seiner pantheistischen Weltansicht eine Erklärung für das eigene Schicksal. Seine Philosophie wurde ihm keineswegs eine Quelle des Trostes. In dem Sinne, wie er das Schicksal aufzufassen sich gewöhnt hatte, erklärte er nun Natur, Welt und Menschenschicksal. Die Rücksichtslosigkeit, mit der er sich von der Welt behandelt glaubte, deutete er im Sinne der Einrichtung des Weltganzen. Die Vereitlung der höheren Ziele schienen ihm den Mangel einer höheren Zweckmäßigkeit in der Natur überhaupt zu offenbaren. Die Unmöglichkeit eigener höherer Betätigung schien ihm also im Sinne höherer Naturgesetze zu sein. — Sein Pessimismus, der übrigens in dieser Form eine temporäre Erscheinung in Hebbels Denken ist, baut sich durchaus auf der Grundlage seiner pantheistischen Naturansicht auf.

Daher kommt es nun, daß in diesem letzten düsteren Selbstbekenntnis der Heidelberger Zeit die pantheistischen Naturansichten Hebbels mehr oder weniger umgeformt wiederkehren. Früher galt ihm der Mensch als ein winziges Etwas dem All der Natur gegenüber. Wenn er nun in dem Gedicht *Was ist die Welt* ausführt, daß das Schicksal des Einzelnen sich nicht nach ethischen Normen entwickelt, sondern der Tücke des Zufalls, der unfühlenden Natur unterworfen ist, daß alle Kraft, Menschenwert zu steigern, menschliches Dasein zu erhöhen, vergeblich verwandt sei, daß das Leben des Einzelnen sich nach bestimmt gezogenen Kreisen vollenden müsse, so wandte er nun jenen Schicksalsbegriff, der seiner pantheistischen Naturansicht eben entsprach, auf die ethischen Fragen an. — Im Gedichte *Liegt einer schwer gefangen* bildet das persönliche Einzelschicksal des Dichters das Thema. In *Was ist die Welt* ist das Problem reicher ausgestaltet, tiefer gefaßt und allgemeiner begründet. Die Folgerungen, die er hier vorbringt, sind viel bedeutungsvoller. Hebbel übertrug den eigenen tragischen Kampf auf die Menschheit, ja auf die ganze Natur. Alle materielle und geistige Kraftentfaltung in der Natur sei vom Bösen, führe nur Zerstörung herbei. Die Menschheit werde durch Verneinung des Lebens enden, die Natur in sich selbst absterben. Dort fragt sich der Dichter: Warum sandte mir das Leben diese Qual? Warum wuchsen Zweifel und Überdruß, je freier ich mich nach außen hin machte? Warum ward mir dieses harte Los? Kein Glaube, keine Philosophie gewährt Aufklärung. — Hier hat Hebbel die Lösung dieses Rätsels gefunden: Das Verhältnis des Menschen zum All ist ein tragisches. Der Einzelne hat Licht der Ewigkeit im Herzen. Er ist vom Streben, nach höchster Erkenntnis, nach höchstem Dasein vorzudringen, beseelt, aber auf den kleinsten Wirkungskreis beschränkt. Naturgesetzen ist unser ganzes

Sein unterworfen. — Früher stellte Hebbel, von den Qualen persönlichen Leids erfüllt, die große Frage nach dem Sinn unseres Daseins ans Leben. Jetzt gibt der Pantheist in ihm Antwort, erklärt dieser sein Dasein, das Schicksal der Menschheit und der ganzen Natur aus höchsten Gesetzen.

Das genauere Datum der Entstehung dieses Gedichtes ist unbekannt. Man weiß nur, daß es im Sommer 1836 in Heidelberg niedergeschrieben wurde. Dem inneren Gehalt nach gehört es in die Reihe jener Gedichte, die Hebbel am 20. Juli mit dem Gedicht *Erquickung* abschloß. Neumann und Waetzoldt finden, daß dieses Gedicht besonders von Schellingschem Gehalte sei. Dem Inhalte nach ist es vor dem Gedichte *Erquickung* entstanden. Da die Bekanntschaft mit Rousseau kurz vor den 14. Juli fällt, so könnte es immerhin schon in den Tagen entstanden sein, in denen Hebbel den ersten Gedankenaustausch mit Emil Rousseau pflog.

In *Was ist die Welt* hatte Hebbel die eignen ihm tragisch erscheinenden Kämpfe um hohe Kunst und höchstes Menschen-Dasein, um eine freie, unabhängige geistige Entwicklung auf die Menschheit und die ganze Natur übertragen. Allen Naturzuständen liege ein ähnliches Ringen nach höchster Vollendung, ein gleiches Streben nach höchstem Dasein zugrunde. Der Kampf um diese höheren Existenzformen schien ihm auch in der Natur tragisch zu enden. Alles Leben ist in den kleinsten Kreis gebannt, alles Streben diesen Kreis zu sprengen, führe nur zum Untergang; daher Resignation. — Bei Schelling handelt es sich nur um ein System der Natur, um eine Theorie des Organismus. Schelling verließ den rein theoretischen Standpunkt nicht. — Hebbel flicht ethische Betrachtungen ein, kommt zum Pessimismus und zur Verneinung des Daseins. — Schellings Naturphilosophie ist ohne jede ethische Tendenz. Wenn Schelling eine solche ent-

wickelt haben würde, so wäre sie höchstwahrscheinlich optimistisch ausgefallen. — Schelling zeigt in seinem System der Natur die vernunftgemäße Organisation des Seins. — Hebbel findet, daß das höhere Leben in der Natur erdrückt wird, daß es sich nicht schrankenlos entwickeln kann; wenn es nach höherem Dasein ringt, zerstört es sich selbst. — Nach Schelling geht das Ziel des Weltenplanes auf eine nur denkbare höchste Entwicklung der geistigen Kräfte der Natur, die im Menschen zur Vollendung, zur freiesten Entfaltung, nach Hebbel zum tragischen Untergang kommen. Gerade in diesem Gedichte Hebbels zeigt sich der ungeheure Gegensatz zwischen dem pantheistischen Denken Hebbels und Schellings.

In dieser Dichtung taucht auch zum erstenmal der Begriff einer Existenzschuld in Hebbels Denken auf: Das ganze All zeigt ein Streben nach hoher Entwicklung, nach Ausdehnung des angewiesenen Daseinskreises, was mit Zerstörung des individuellen Lebens endet. Neumann bemerkt, nachdem er die genügend deutlichen Einwirkungen der Schellingschen Philosophie auf die Heidelberger Gedichte *Das Sein*, *Erleuchtung* und *Lebensmomente* betont hat: 'Und sie (jene Einwirkungen) erstrecken sich nicht allein auf seine Natur- und Weltanschauung, auf sein Phantasie- und Gemütsleben, sondern auch auf seine Kunstanschauungen. So liegt der Schellingsche Satz, die Endlichkeit und Leiblichkeit sei ein Produkt des Abfalls vom Absoluten (Philosophie und Religion, 1804) jener Anschauung Hebbels zugrunde, daß das Einzeldasein an sich schon auf einer Schuld beruhe, eine Anschauung, auf die er später seine Theorie der tragischen Kunst aufbaute' (Neumann, S. 14). Die Parallelen, die Neumann im Folgenden aus den kritischen Schriften des späteren Hebbel heranzieht, fallen über den Kreis dieser Untersuchung hinaus. Aber schon in der Heidelberger Ly-

rik erscheine ein Schuldbegriff, den Hebbel nach ihm von Schelling übernommen. Er gibt an, daß nach Hebbels Ansicht das Einzeldasein auf einer Schuld beruhe. Das Gedicht *Was ist die Welt* zeigt, daß Hebbel nicht im bloßen Einzeldasein, in der Einzelexistenz schlechthin den Ursprung der Schuld erkannte, sondern in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich über den ihm angewiesenen Kreis. Insofern dieses Streben nach höheren Formen des Daseins nur hier möglich, im zeitlichen Sein eingeschlossen und durch dieses bedingt ist, kann man von einer Existenzschuld sprechen. Insofern aber diese Ausdehnung vom Individuum ausgeht, vom Willen des Einzelnen abhing und nur durch die Ausdehnung erst zur Schuld wurde, war es keine Existenzschuld mehr, sondern eine vom freien Willen des Einzelnen abhängige, durch das maßlose Streben des Individuums erst erzeugte Schuld. Und diese Form ist nicht nur in Hebbels Geist die vorherrschende, sondern auch die in seinen Dramen dann vor allem in die Augen springende. Nur im übertragenen Sinne kann man sie eine Existenzschuld nennen. Ihrem Wesen, ihrer Wirkung nach ist sie eine Schuld aus Maßlosigkeit und gerade als solche erscheint sie in den *Lebensmomenten* fixiert. So taucht sie auch später in Hebbels ästhetischen Abhandlungen auf. Sein Schuldbegriff läßt sich daher nicht so apodiktisch als Existenzschuld — denn Existenz ist ja Vereinzelung — dozieren, wie es Neumann getan hat.

Aber auch mit dem Schuldbegriff Schellings hat es eine völlig andere Bewandtnis. In 'Philosophie und Religion' liegt ein transzendental gefaßter, theogonisch entwickelter Schuldbegriff vor. Die Schuld besteht nach Schelling im Dasein der endlichen Natur und des sinnlichen Lebens (42). Schelling sah den Ursprung der Schuld im Abfall des göttlichen Gegenbildes (41). Die Wirkung der Schuld in dem Ver-

senktsein desselben im sinnlichen Universum (42). Erst nachdem das göttliche Gegenbild, der geistige Mensch sich in das sinnliche Universum versenkte, wurde dieses real (42). In diesem Sinne nannte er als den Grund der Sinnenwelt den Abfall des göttlichen Gegenbildes (41—47). Die Strafe sah er in dem sinnlich getrübten und verdunkelten Dasein (42), in dem sich das göttliche Gegenbild befindet, seit es die zeitlichen Interessen als die einzig realen genommen (42). Die Sühne sah Schelling in der sittlichen Läuterung, in der Befreiung aus dem Kerker der Sinnenwelt (62—63, 67—68). (Siehe *Lied der Geister.*)

Eine ganze Welt trennt den Schuldbegriff Hebbels von dem Schellings. Hebbel sieht die Schuld in der Maßlosigkeit der Einzelexistenz schlechthin, sie geht also erst im Leben aus dem Willen des Individuums notwendig hervor. — Für Schelling ist das Versenktsein in die zeitlichen Interessen eine von Anfang bis ans Ende reichende Schuld, ganz außerhalb des Willens des Einzelnen und seiner Existenz gelegen, von allem Anbeginn an herrührend, ein beklagenswerter Zustand, dem ein anderer rein interesseloser Betrachtung und geistiger Beschaulichkeit vorherging und nachfolgen wird. Aus dem Geisterreich ging die Welt hervor, ins Geisterreich kehrt sie zurück nach Aufgabe der zeitlichen Interessen. Bei Schelling herrscht also eine rein transzendentale, theosophische und kosmogonische Auffassung vor. Hebbels Schuldbegriff ist individualistisch, ethisch und materialistisch gefaßt. Die Schuldbegriffe beider sind so grundverschieden wie die Weltbilder, aus denen sie hervorwuchsen.

Waetzoldt ist auch in dieser Frage wieder Neumann genau nachgefolgt. Auch er findet, daß Hebbel schon in Heidelberg den Begriff einer Existenzschuld vorschwebte und zwar in der gleichen Form, in der er später in der 'Agnes Bernauer' erscheint (Waetzoldt

S. 12). Er leitet ihn nur unglückseligerweise aus jenen verhängnisvollen Sätzen ab, die Neumann 'frei nach Kuno Fischer' zitiert. Denn Waetzoldt glaubte ja, daß Neumann an dieser Stelle die Ideen der philosophischen Jugendlyrik Hebbels zusammenfasse. Von einer Beziehung zu Schelling spricht Waetzoldt nicht. Daß er der Meinung war, Hebbels Schuldbegriff stamme von Schelling, muß man mehr daraus erraten, daß er ihn unter jenen Problemen anführt, die nach ihm aus der Philosophie Schellings in Hebbels Geist übergingen.

Nachtlied und *Stillstes Leben* flossen aus einer gedankenvollen Betrachtung der Natur. Sie legen Zeugnis ab von einem rein pantheistischen, nicht durch ethische Reflexionen getrübten Weltbilde. In den *Lebensmomenten* erscheint dieses Bild der Natur vielfach getrübt durch die tragische Auffassung der Welt und des Lebens. — Die Ideen von der Gesetzmäßigkeit des Wirkens der Natur und der Begrenztheit alles menschlichen Seins blieben Hebbels geistiges Eigentum. Der Versuch, das Lebensrätsel zu lösen, hatte zur Verneinung des Willens zum Leben und zur Resignation geführt. Mit den düsteren Stimmungen scheint auch sein Pessimismus wieder in den Hintergrund getreten zu sein. Wenigstens zeigen die letzten Heidelberger Gedichte eine versöhnlichere Stimmung und eine keineswegs tragische Auffassung der Natur.

Mußt du denn gleich, ruft sich der Dichter in dem noch zu den *Lebensmomenten* gehörenden Gedicht *Und mußt du denn* zu, bei jeder Enttäuschung, die dich trifft, das ganze Dasein verfluchen? Hüte dich, das Gute in dir zu töten, jede Hoffnung preiszugeben und dich der Verzweiflung in die Arme zu werfen.

Und mußt du denn, trotz Kraft und Muth,
In jedem Dorn dich ritzen,
So hüt' dich nur, mit deinem Blut
Die Rosen zu bespritzen. (W. VI, 292)

Versöhnung mit dem Menschenlos, wenn auch nicht mit dem persönlichen Schicksal des Dichters spricht aus dem schönen Gedicht *Erquickung:*

Der Vater, geht hinaus auf's Land,
Sein munt'res Knäblein an der Hand;
Getragen ist des Tages Last,
Nun geht er bei der Nacht zu Gast.

Solch frisches Menschenangesicht,
D'raus Heiterkeit und Friede spricht,
Das ist mir, wie ein Bibelbuch,
Ich schau' hinein und hab' genug.

Bin längst nicht mehr der Thor, der fragt:
Was hast du selber dir erjagt?
Das aber giebt mir ein Gefühl,
Als gäb's für And're doch ein Ziel. (W. VI, 238)

Das zufriedene Gesicht des heimkehrenden Arbeiters, der an seiner Hand sein Knäblein führt, lehrt ihn wie eine neue Bibel höchste sittliche Lebensweisheit. Leben ist Arbeit und Pflichterfüllung; durch diese erhält das Dasein Sinn, Inhalt und Ziel. Daß andere das Dasein so leben, gewährt dem Dichter Trost. Was braucht er immer nur an sein Schicksal zu denken? — Das Gedicht gibt nicht die Ursache menschlichen Elends an, enthält keine Lösung des Lebensrätsels, bedeutet keine Versöhnung mit dem Leben. Der Dichter schneidet die philosophischen Erwägungen resultatlos ab.

September.

Und mußt du denn und *Erquickung* bilden den Übergang zu den heiteren und abgeklärten Gedichten,

die im September 1836 in Heidelberg entstanden. Wie der naturbegeisterte, andachtsvoll ins All versenkte Hebbel des Nachtliedes plötzlich in die düstere Stimmung versinkt, der die *Lebensmomente* entspringen, ebenso unvermittelt setzt im September 1836 die lichtere und versöhnlichere Auffassung von Natur und Leben ein, der die Gedichte *Herbstgefühl, Nicht darf der Staub* und *Mir ward das Wort* entstammen. Mit der Stimmung ändert sich Ton und Gehalt der Gedichte. Stilistisch und formell schließen sie sich an die Gedichte des Frühlings *(Nachtlied* und *Stillstes Leben)* an. Sie bringen aber eine gereiftere Auffassung der Natur und vor allem des Problems Mensch und Natur; sie enthalten die Lösung der in den naturphilosophischen und biographischen Stimmungsbildern berührten Probleme und bedeuten inhaltlich den Abschluß der ganzen Heidelberger Lyrik. Ihr Ton ist ernst, ihre Stimmung heiter. Sie klingen aus in dem zuversichtlichen, mutvollen Apell des Dichters an seine Kunst. Die Ursachen für den plötzlichen Umschwung in der Stimmung Hebbels sind auch hier wieder im äußeren Leben zu suchen. Gerade damals fand sein Schicksal die endliche Lösung. — Hebbel stand am Scheidewege. Er war im Begriffe, einen für sein ferneres Leben entscheidenden Entschluß zu fassen. Er gab den juridischen Beruf auf und beschloß, Schriftsteller zu werden. Er verzichtete auf einen geregelten Lebensweg und wählte die freie, ungeregelte Künstlerlaufbahn, die äußeren Entbehrungen den inneren vorziehend. Seine Lebensbahn bog sich also gleichsam um und ging in Zukunft in ganz anderer Richtung weiter. — Nach einer Unterredung mit Professor Thibaut, der ihn auf das Fruchtlose seiner Bemühungen um die Bewältigung des juridischen Studiums aufmerksam machte, beschloß Hebbel Schriftsteller zu werden. 'Es steckt etwas anderes als ein Jurist in Ihnen', hatte ihm Thibaut gesagt. 'Sie haben schon

Zeit genug verloren und müssen zu Rat halten, was Ihnen noch übrig bleibt' (Kuh I, 163). — Hebbel atmete auf, er dachte zunächst an München. Bei dem Tiefstand der bayrischen Presse und Belletristik versprach er sich eine ausgedehnte literarische Tätigkeit, von dem nahen Stuttgart wichtige und einflußreiche Verbindungen (B. I, 82). Der Plan einer Reise von Heidelberg über Straßburg, Stuttgart, Tübingen nach München wird entworfen. Der Besuch Uhlands, Schwabs, Hauffs geplant. Von letzterem hoffte er den Abdruck seiner Erzählungen und die Annahme von Korrespondenzartikeln aus München für das Stuttgarter Morgenblatt. Geld hatte Elise beigesteuert. Für die nächsten Monate mochte es reichen, dann würde er von der Feder leben. Während der Reisevorbereitungen, in der hoffnungsreichsten Stimmung, mitten unter neuen Lebensplänen entstehen nun jene bereits zitierten Gedichte. Sie sind der Niederschlag der zufriedenen Stimmung der letzten Heidelberger Tage.

Zunächst das Gedicht *Herbstgefühl:*

Grünen, Blühen, Duften, Glänzen,
Reichstes Leben ohne Gränzen,
Alles steigernd, nirgends stockend,
Selbst die kühnsten Wünsche lockend:

Ja, da kann ich wohl zerfließen,
Aber nimmermehr genießen;
Solche Flügel tragen weiter,
Als zur nächsten Kirschbaum-Leiter.

Doch, wenn roth die Blätter fallen,
Kühl die Nebelhauche wallen,
Leis durchschauernd, nicht erfrischend,
In den warmen Wind sich mischend:

Dann vom Endlos-Ungeheuren
Flücht' ich gern zu Menschlich-Theuren,
Und in einer ersten Traube
Sieht die Frucht der Welt mein Glaube.

(W. VI, 230—31)

Die Natur ist eine andere im Frühling wie im Herbst. Doch stets regt sie uns zu tiefen Sinnen über die Gesetze ihres Seins an, die sie uns stets in anderen Formen geheimnisvoll entschleiert. Im Frühling versenkt sich der Dichter in das werdende Leben der Natur. Alles duftet und blüht. Als reichstes Leben erscheint ihm das All. Der Dichter, den die Empfindung dieses reichsten Lebens in der wiedererwachten Schöpfung erfaßt hat, fühlt sich durchaus eins mit der großen Schöpfung, fühlt, wie sein Menschendasein gleichsam mit dem All in Eins verfließt. Tritt dem Poeten aber im Herbst die absterbende Natur entgegen, so wendet er sich, in dem noch Leben für die Zukunft ist, von der dem Tode geweihten Schöpfung, von der Betrachtung des ewigen Absterbens im All, der furchtbaren Größe der ewig schaffenden, ewig vernichtenden Welt — zum einzelnen Produkt. — Die Furchtbarkeit der Naturprozesse erschüttert ihn. In dem Gedanken, daß jedes kleinste Produkt alle Kräfte, alle Stoffe des Alls enthalte, daß es eine 'Frucht der Welt' sei, findet er seinen Trost. Trotz der unfühlenden Rücksichtslosigkeit, trotz des ewigen Zerstörens in der Allnatur verleugne sie nicht die höhere Harmonie des ganzen Kosmos. Alles ist in allem wirksam und enthalten. Die Natur ist ein großer, alles erhaltender, alles belebender, alles schaffender Organismus. So sagt ihm sein 'Glaube'.

In diesem Gedicht wird das erste Mal der Pantheismus der neue Glaube des Dichters genannt. Auch gewisse bedeutungsvolle Obertöne klingen aus den gleichzeitigen Lebenskämpfen herüber: Mit zahllosen Plänen und Hoffnungen tritt der Mensch im Frühling seines Lebens in die Welt. Nach wenig Jahren oft füllt nur eine einzige stille Hoffnung sein Herz aus und er flüchtet sich zu dem, was Welt und Leben eher erfüllen können, und begnügt sich damit.

Die Art, wie Hebbel in dem Gedicht *Herbstgefühl* die Idee der Totalität und Unendlichkeit des Wirkens

in der Natur entwickelt, steht zu der exakten Systematik der mechanistischen, dynamischen und teleologischen Naturphilosophie, wie zur Ideenlehre des 'Bruno' im Gegensatz. Hebbels pantheistische Ideen sind ganz allgemein gehalten. Nach keiner Seite zeigen sie die Prägung durch irgend eine zeitgenössische Philosophie. Die Idee der Totalität und Unendlichkeit des Seins teilen Hebbel und Schelling mit jeder materialistischen oder pantheistischen Philosophie.

Gedanklich bedeutet das Gedicht *Herbstgefühl* keineswegs einen Fortschritt. Die Anschauung der Natur ist die gleiche wie in den Hamburger und ersten Heidelberger Gedichten. — Unpoetischer, aber tiefer, bedeutender und durchwegs neu in der Anschauung ist das folgende Gedicht:

Nicht darf der Staub noch klagen,
Der glühend und bewußt
Die ganze Welt getragen
In eig'ner enger Brust;
Worin ich mich versenke,
Das wird mit mir zu Eins,
Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins. (W. VII, 143)

Vor allem wird das Problem Mensch und Natur hier völlig neu formuliert. In den ersten philosophischen Gedichten Hebbels galt der Mensch dem Dichter als ein Produkt der Natur, mit der er alle Kräfte, alle Stoffe teile. Er betrachtete ihn als das am meisten beseelte Wesen. Seine persönliche Existenz sei zwar vorübergehend, er entstehe aber in anderen Daseinsformen aufs neue (Siehe das Gedicht *Der Mensch*). Durch die in Hamburg angenommenen pantheistischen Anschauungen wurde das Problem des Menschen zurückgedrängt. Es verschwindet eine Zeit ganz aus Hebbels Lyrik. Und als er wieder den Menschen im Zusammenhang mit der Natur betrachtet, erscheint ihm dieser

als eine winzige Flamme im unendlichen Kreis, neu erstehender und vergehender Welten, durchaus den ewigen Gesetzen unterworfen, die sich nicht decken mit den auf das Glück des Einzelnen abzielenden Idealen der Menschheit. Im eigenen Mißgeschick fand er nur eine Bestätigung seiner Weltansicht.

In dem Gedicht *Nicht darf der Staub* heißt es nun: Der mit Verstand und Bewußtsein begabte Mensch, der ein Bild der Welt in sich trägt, der das All mit Geist, Phantasie und Gemüt erfaßt, der eine ganze Welt glühend und bewußt in sich trägt, darf nicht klagen, daß er zu Staub wird. Der Sinn des Lebens ist im Diesseits zu suchen, nicht im Jenseits. Der Mensch muß sich mit der Natur aussöhnen. Sie hat ihn so reich ausgestattet, er ist eine Welt für sich und wie Gottnatur — denn nur so kann er sich Gott denken — eine Quelle des Seins. Wie die Natur eine Quelle alles wirklichen Lebens ist, so ist der Mensch eine Quelle der höheren Welt der Gedanken. Hat uns die Natur so zum Mittelpunkt und Schöpfer einer neuen Welt gemacht, so können wir uns mit unserem Schicksal abfinden.

Neu ist bei Hebbel die Versöhnung mit den ethischen Konsequenzen der pantheistischen Weltansicht und die Lösung des Problems Mensch. Aus der dürftigen Flamme war der Quell einer neuen Welt geworden, einer Welt der Gedanken und der poetischen Gestalten, als deren Urheber der Einzelne galt. Diese neue Welt stellte Hebbel der wirklichen, von Gottnatur geschaffenen gegenüber. Beide gehören zu einem Sein, bilden aber verschiedene Sphären desselben.

In dem Gedichte *Nicht darf der Staub* betrachtet Hebbel den Menschen, der die ganze Welt in seiner Brust trägt, als den Quell eines neuen Seins. Er erscheint ihm als solcher nicht, weil er der Abschluß eines teleologisch organisierten Naturganzen ist wie bei Schelling,

sondern deshalb, weil der Natur in ihm eine eigene Welt, eine Welt des geistigen Seins gelungen ist, die der Mensch frei in sich erschafft.

Die anderen Gedichte Hebbels aus dieser Zeit haben entweder keinen tieferen philosophischen Gehalt, wie das frühere Gedicht *Liegt einer schwer gefangen* oder enthalten nur allgemeine Betrachtungen über das Verhältnis des Dichters zur Natur. Hebbels pantheistische Naturansichten sind mehr intuitiv erschaut, durch Einbildungskraft erweitert und umgestaltet. Sie erweisen sich als das poetisch-philosophische Evangelium eines in tiefe Gedanken über Mensch, Gott, Welt, Natur und Tod versunkenen Dichters, ohne eine Spur von systematischem Aufbau, konsequenter Entwicklung oder methodischer Darstellung aufzuweisen. — Die für die ersten Heidelberger Gedichte in Betracht kommende Naturphilosophie Schellings basiert auf den für die damalige Zeit freilich noch wenig ausgedehnten Erfahrungstatsachen der exakten Naturwissenschaften, ist streng methodisch entwickelt, einem teleologischen Prinzip unterworfen und der Wissenschaftslehre Fichtes vielfach nachgebildet. Der Naturphilosophie liegt das Bestreben zugrunde, rein aus dem spekulativen Verstande, aus der Idee heraus nach bestimmten Verstandesgesetzen ein System der Natur zu konstruieren. Aus den angenommenen Axiomen früherer Philosopheme und der von Schelling weiter ausgebildeten Fichteschen Philosophie wird These für These ein geschlossenes, in sich vollendetes, auch formell vielfach dem Hauptwerke Fichtes nachgebildetes System entwickelt. Die ästhetischen Ideen der Identitätsphilosophie Schellings, die herangezogen werden mußten, stammen zum Teil aus der Ideenlehre Platos und stehen als solche von Anfang an im völligen Gegensatz zu den monistischen und materialistischen Ansichten Hebbels.

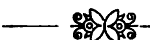
Mit den mutigen Versen *Mir ward das Wort* nimmt Hebbel von Heidelberg Abschied:

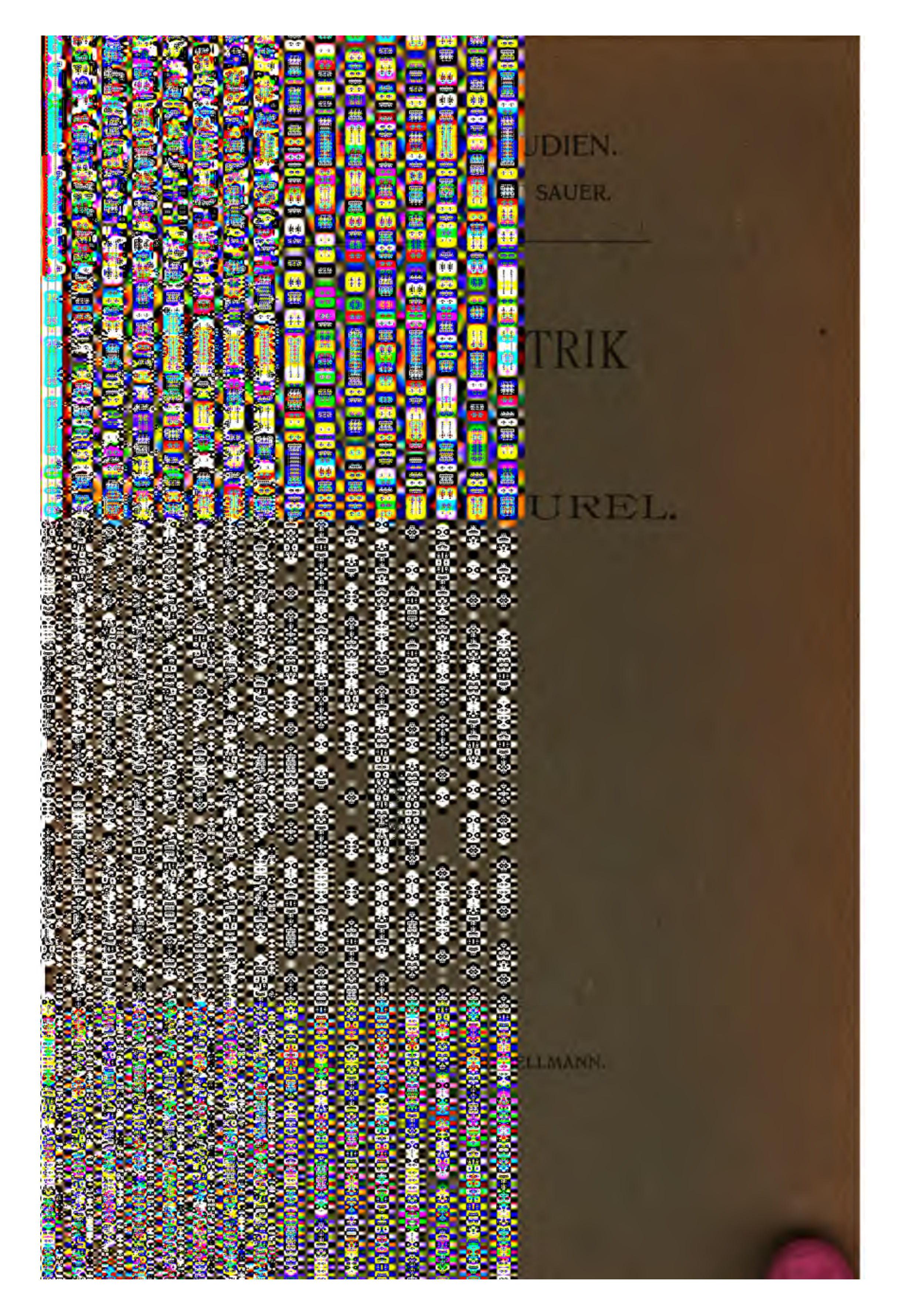
Mir ward das Wort gegeben,
Daß ich's gebrauche frei,
Und zeige, wie viel Leben
D'rin eingeschlossen sei.
Ich will ihn muthig schwingen,
Den geist'gen Donnerkeil,
Und kann er's mir nicht bringen,
So bringt er Andern Heil! (W. VII, 144)

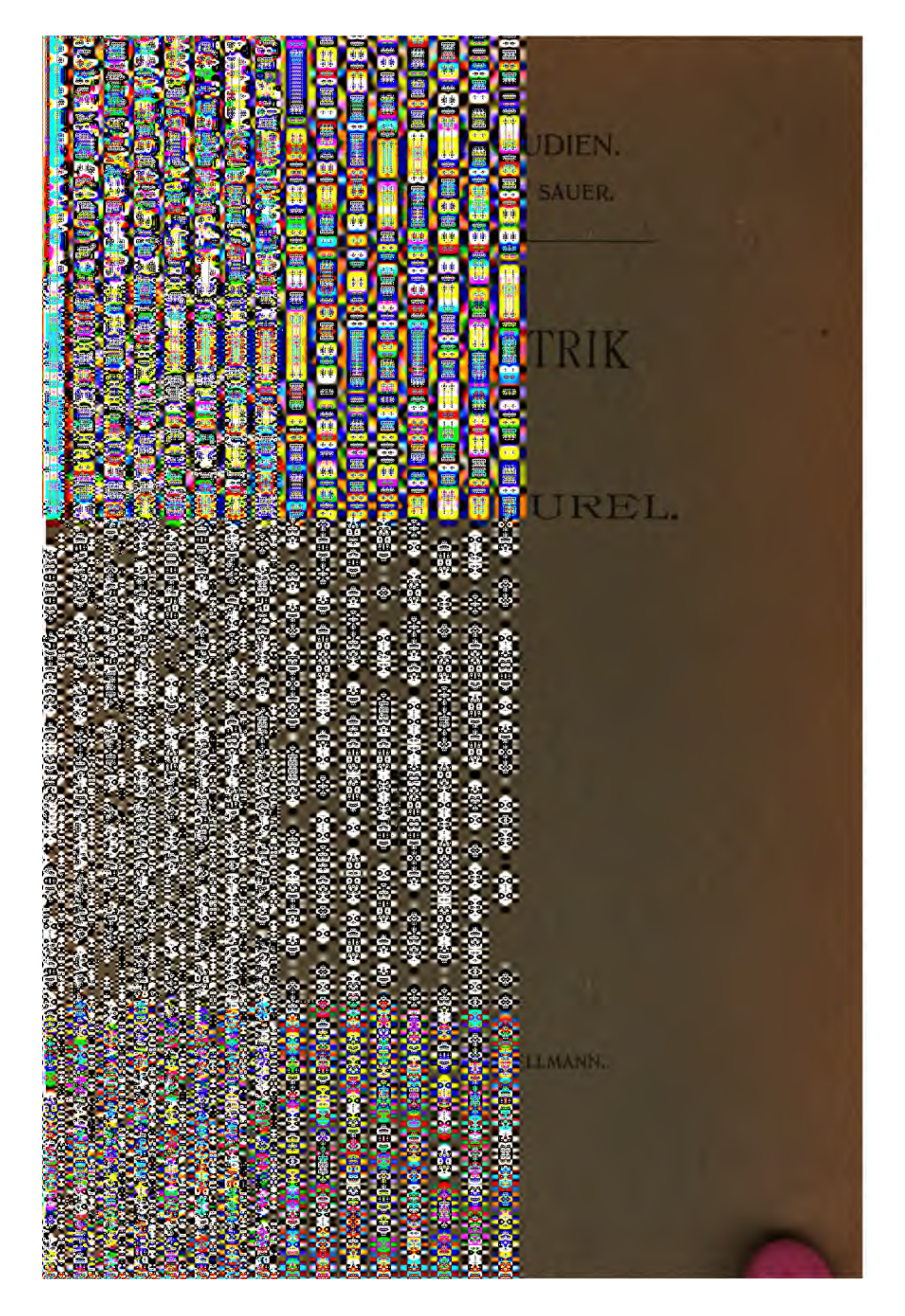
Jedes Wort (Gott, Mensch, Welt, Natur) sei eigentlich ein Symbol für eine höhere Gedankensphäre, deren Kreis es geheimnisvoll umschließt. — Er will als Dichter die in jenen Symbolen geheimnisvoll verborgenen Welten offenbaren. Er will ein Vorkämpfer des Lichtes, der Wahrheit und der Naturerkenntnis sein. Kann der Kampf ihn innerlich nicht befreien, so kann er doch vielleicht anderen Licht und Frieden bringen.

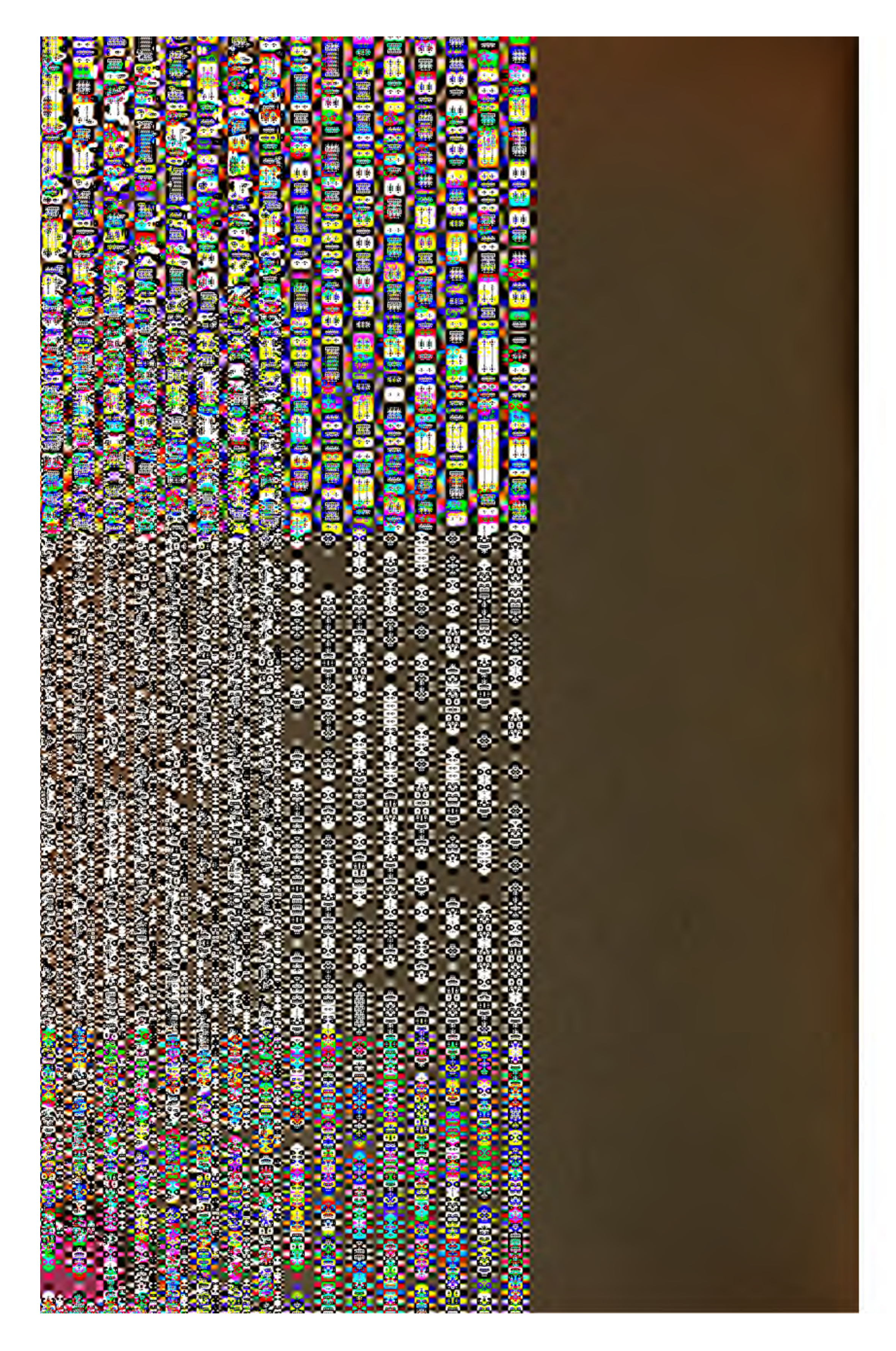


Register.




UDIEN.
SAUER.
TRIK
UREL.
ELLMANN.


UDIEN.
SAUER.
TRIK
UREL.
LLMANN.



PRAGER

DEUTSCHE STUDIEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON KRAUS UND AUGUST SAUER.

ZWÖLFTES HEFT.

KRITIK UND METRIK VON WOLFRAMS TITUREL.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1908.

KRITIK UND METRIK

VON

WOLFRAMS TITUREL.

VON

LUDWIG POHNERT.



PRAG.

DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.

1908.

GENERAL

Meinen lieben Eltern.

[illegible]
[illegible]
I.
II.
III.
[illegible]
[illegible]

Inhalt.

Literatur.

Die Wolfram-Literatur bis 1897 ist verzeichnet bei Panzer, Bibliographie zu Wolfram v. Eschenbach, München 1897. Sonst sind benützt:

E. Martin, Wolframs v. Eschenbach Parz. und Tit., Ausgabe und Kommentar, Halle 1900—3 = Ma.; dazu S. Singer Anz. 30, 81 ff.

A. Leitzmann, Wolfram von Eschenbach, Ausgabe, Halle 1902—6 = Leitzm.

A. Leitzmann, Untersuchungen über Wolframs Titurel, Beitr. 26, 93 ff.

E. Franz, Beiträge zur Titurelforschung, Leipzig 1904, Diss. = Franz; dazu E. Martin Anz. 30, 223.

P. Rogozinski, Der Stil in Wolfram v. Eschenbachs Tit., Diss. Jena 1903 = Rog.

O. Reinecke, Das Enjambement bei Wolfram v. Eschenbach, Diss. Gießen 1903.

Gu. C. L. Riemer, Die Adjektiva bei Wolfram v. Eschenbach stilistisch betrachtet, Halle 1906, Leipz. Diss. = Riemer.

C. Borchling, Der jüngere Titurel und sein Verhältnis zu Wolfram v. Eschenbach, Göttingen 1897 = Borchling.

E. Kück, Zu Wolframs Liedern, Beitr. 22, 94—114.

W. Wilmanns, Zu Parzival 399, 1, Zs. 49, 467 f.

W. Wilmanns, Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 4. Heft, Bonn 1888 = Wilmanns.

F. Saran, Deutsche Verslehre in Handb. d. d. Unt. III, 3, 1907 = Saran DV.

V. Zingerle, Die bildliche Verstärkung der Negation bei mhd. Dichtern, Wien 1862.

S. Singer, Literarhistorische Miscellen in der Festschrift für Kelle, Prager Deutsche Studien 8, 303 ff.

K. Zwierzina, Beobachtungen zum Reimgebrauch Hartmanns und Wolframs in den Abhandlungen zur germ. Philologie, Festgabe für Heinzel, Halle 1898.

K. Zwierzina, Das End-e nach m und n kurzer Stammsilben Zs. 44, 48 ff.

K. Zwierzina, Die beschwerte Hebung in Hartmanns Versen, Zs. 45, 369 ff.

C. Kraus, Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts, Halle 1893 = Kraus DGed.

C Kraus, Metrische Untersuchungen über Reinbots Georg, Abh. d. Gött. Ges. d. W. = Kraus MU.

C. v. Kraus, Zur Kritik des Helmbrecht, Zs. 47, 305 ff.

C. v. Kraus, Zur Kritik der Rittertreue, Zs. 48, 103 ff.

C. v. Kraus, Der heilige Georg von Reinbot v. Durne, Heidelberg 1907.

Zs. bezeichnet immer die Zeitschrift für deutsches Altertum, Anz. den Anzeiger für deutsches Altertum, ZfdPh. die Zeitschrift für deutsche Philologie, Beitr. die Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Sprache und Literatur, Lm. Lachmann, L dessen Text. Die übrigen Abkürzungen sind allgemein üblich und bedürfen daher keiner Erklärung.

Einleitung.

Seitdem Golther die neu gefundenen Münchener Bruchstücke des Tit. veröffentlicht hat, ist das Interesse an all den Fragen, welche sich an diesen herrlichen Torso altdeutscher Kunst knüpfen, wieder lebendig geworden. Trotzdem ist man einem der wichtigsten Probleme der Tit.-Forschung, dem des Strophenbaues, nicht näher getreten.

Als man zuerst auf den Tit. aufmerksam geworden war, hielt man nach der Hs. G die Str. für ganz frei gebaut; Lm. Kl. Schr. 1, 275. Rosenkranz, der ja durch Lm.s Rezension seines Buches 'Tit. und Dante' (ebd. 351 ff.) bekannt ist, meinte dann, 'eine wunderbare metrische Konstruktion mit daktylisch-rhythmischem Gange' annehmen zu dürfen. Schon zuvor aber war das in der Ambraser Hs. erhaltene Bruchstück H wieder gefunden worden, das im Vereine mit dem jüngeren Tit. Lm.s Ansicht begründete, die Str. sei siebenteilig. Seither hat man sich meist begnügt, seine Meinung wiederzugeben, so z. B. Ma. 2, LXXXIII oder Saran DV. 296, dieser allerdings mit Modifikationen. Ausführlicher hat nur Jander in seiner Diss. 'Metrik und Stil im Tit.' darüber gehandelt, jedoch in gänzlich verfehlter Weise. Schon durch die Behauptung, Wo. habe es im Tit. 'mit der Metrik nicht so genau genau genommen' (S. 43), wird diese Arbeit wohl zur Genüge

charakterisiert. Vgl. über den stilistischen Teil Rog. 5. In der letzten Zeit scheinen nun neue Zweifel an der Richtigkeit der Lm.schen Annahme laut geworden zu sein, wenn sie auch wahrscheinlich anderer Art sind als die Janders.[1]) Wenigstens ist wohl nach dieser Richtung zu deuten Sarans Satz (DV. 296): 'So' — in der Lachmannschen Weise — 'hat jedenfalls der Dichter des jüngeren Tit. das Metrum verstanden'.

Und tatsächlich bietet diese Auffassung eine Reihe von Schwierigkeiten. Indes müssen wir uns, bevor wir näher darauf eingehen können, über den Wert der Bruchstücke H und M Klarheit schaffen.

---

[1]) Vgl. jetzt vor allem die von Leitzm. durchgeführte Versteilung.

… und M.

… en Bruchstücke
… zusammen eine
… t enthält. Die
… cht verschieden
… us größere Teil
… chters.

… 1. Zu den Be-
… vorbringen, ist

… trum; denn in
… *n tocken mînen*
… ist gewiß beab-
… g, wenn die 1.
… e aber trotzdem
… e denn auch in
… üngliche bietet.
… ren Polzins QF.
… uf einen Reim.
… r. 31 verstoßen
… Wo.s Gebrauch.
… 108, 24) und
… 7; 287, 9; 288,
… 8; 229, 3; 430,

… dem Text.

GENERAL

Meinen lieben Eltern.

3. Auch *57, *59 und *59 b sind spätere Zusatzstrr.; so Lm. XXIX; Bartsch Germ. 13, 8; Stosch Zs. 25, 200 f.; Ma. 2, 547; vor allem Franz 10—20. Abermals sind die Verse glatt gebaut.

4. Str. *56 lehnt Ma. ebenfalls ab. Franz schwankt hier (23 f.), jedoch wohl hauptsächlich wegen des Interpretationsfehlers, den er begeht. Er meint nämlich, 'der Anfang von 81 *Sîn herzenlîche liebe und ir minne* setze unbedingt voraus, daß eben von beiden Gatten die Rede gewesen sei und zwar wie in Str. *56 von ihrem Abschied'. So geraten diese beiden Strr. in eine enge Verbindung und Franz muß entweder beide als echt anerkennen oder beide tilgen. Nun erbringt er aber selbst S. 13 den Nachweis, daß Ma.s Gründe für die Unechtheit von M nicht stichhaltig sind, und die Lage gestaltet sich für ihn recht schwierig.

Die Lösung des Knotens ist indes sehr einfach. Franz übersieht nämlich jene Eigentümlichkeit der älteren deutschen Sprache, daß schon im vorausgehenden Satz durch ein Pron. auf ein erst im nächsten stehendes Substantiv hingewiesen werden kann. Vgl. Paul Mhd. Gr.[5] 219 und besonders Kraus DGed. zu IX 69, wo auch Fälle zitiert sind, in denen die beiden aufeinanderfolgenden Sätze Hauptsätze sind. Aus Wo. sei nur das schöne Beispiel Lied. 4, 8 ff. angeführt: *Sîne klâwen Durh die wolken sint geslagen, Er stîget ûf mit grôzer kraft, Ich sih in grâwen Tägelîch als er wil tagen, Den tac* —. Welch tiefe Wirkung erzielt hier der Dichter dadurch, daß er sogar durch mehrere Sätze nur das Pron. verwendet! Wir können also auch in Str. 81 *ir* auf das in Z. II stehende *küneginne* beziehen, wodurch der enge Zusammenhang zwischen Str. *56 und 81 fällt. Da nun die von Franz und Ma. beigebrachten Gründe für die Unechtheit von *56 recht schwerwiegend sind und auch hier wieder Hebung und Senkung regelmäßig wechseln, so ist diese Str. ebenfalls zu streichen.

§ 2. Und nun 5. zu Str. *61, der vielbesprochenen, vielumstrittenen. Sie ist bisher von allen Kritikern mit Ausnahme Noltes und Singers für echt gehalten worden. Es fragt sich nur, ob auf Grund genügender Beweise.

Bartschs formelle, von Herforth (Zs. 18, 293) gebilligte Gründe sind schon von Leitzm. widerlegt worden. Beitr. 26, 111 ff.

Weiter hat man für die Echtheit angeführt, daß diese Str. sich nach vorn und rückwärts recht gut einfüge (Herforth Zs. 18, 294; Franz 28), daß der Interpolator seinen Platz überaus glücklich gewählt hätte (Franz ebd.) und erst so die starke Versicherung der nächsten Zeile ihre volle Bedeutung erhalte (Bartsch Germ. 13, 9; Herforth Zs. 18, 294; Stosch Zs. 26, 145; Ma. 2, 549; Franz 25, der dies sogar entscheidend nennt), endlich daß 'dem Überarbeiter als einem Späteren ein solches Lob auf Hermann ferner liege' (Herforth Zs. 18, 293).

Aber wie wenig will dies alles besagen! So passen ja doch auch die Strr. 30 und 31, die wir als späteren Einschub erkannt haben, nach vorn und rückwärts gut in den Zusammenhang und Stosch Zs. 25, 198 hat sogar gerade sie als trefflich gerühmt. Und warum soll ein Interpolator immer nur am ungeeignetsten Orte seine Zusätze anbringen? Übrigens ist es ja gewiß leichter, an einer Stelle derart einen Einschub zu machen, daß er sich nach vorn und rückwärts gut einfügt, als eine Str. ohne Änderung und doch auch ohne Störung des Zusammenhanges wegzulassen. Dies würde bei dem Schreiber von G ein weit größeres Maß von Takt voraussetzen. Gleichwohl zeigt G nicht den geringsten Sprung in der Gedankenverbindung: 'Um Gahmurets Tod ist schon manche Träne vergossen worden und immerdar wird sein Ruhm fortbestehen. Das kann ich ruhigen Gewissens versichern. Aber nun zurück zu

Schionatulander'! Nirgends klafft eine Lücke und wir vermögen Stoschs Behauptung nicht beizustimmen, daß *61 'für den Zusammenhang wünschenswert, ja beinahe notwendig' erscheine; denn daß erst so Z. 83 I ihre volle Bedeutung erhalte, erweist sich als unrichtig. Sie fügt sich vielmehr aufs beste an V. 82 IV und ist auch im Anschlusse an diesen vollkommen verständlich. Überhaupt hat man das Gewicht der Beteuerung in Z. 83 I stark überschätzt. Schon Kinzel ZfdPh. 5, 12 äußert die Ansicht, daß die 'Antithesen Wo.s im Verlauf seiner dichterischen Tätigkeit formelhaft werden', und Ma. 2, LXIX verweist darauf, daß er 'in der häufigen Zufügung des verneinten Gegenteils' eine nicht unbeträchtliche 'Breite' zeige. Vgl. zur Formelhaftigkeit dieser Ausdrucksweise auch RA.[4] 37 ff. Für Wo. sei beispielshaber nur auf P. 455, 14 hingewiesen. Außerdem konnte der Dichter Wörter des Typus *-âne* nur schwer binden. Wie man aus San Martes Reimwörterbuch sehen kann, sind es immer Fremdwörter, die Wo. gezwungen haben, zu diesem Reime zu greifen. So hat ihn gewiß auch in unserem Falle Reimnot bestimmt, den negativen Gegensatz hinzuzufügen, zumal er dadurch Alliteration erzielt, wie er sie im Tit. sehr liebt. Vgl. Rog. 31—35.

Der Inhalt aber, das Lob Hermanns von Thüringen, beweist ebenfalls nichts für die Echtheit der Str., sondern sie wird dadurch erst recht verdächtig. Denn es wird bald nach Hermanns Tode in der Dichtung traditionell, ihn zu preisen (Zs. 26, 145), und der Schreiber von G sollte gerade diese Str., die dem Zeitgeiste so sehr entsprach, ausgelassen haben? — Ferner bemühte sich Albrecht mit allen Kräften, als Wo. zu erscheinen und rühmt aus diesem Grunde den Landgrafen auch an anderen Stellen (Borchling S. 177) Daher kann er ebensowohl der Verfasser sein als Wo. Vgl. dazu Zs. 26, 145 ff.

Das Zeugnis von M endlich bietet uns gleichfalls keine Gewähr, da sonst auch die Strr. 30, 31 usw. echt sein müßten.

So sind denn auch schon einer Reihe von Forschern Bedenken gegen die Echtheit von *61 aufgestiegen, ohne daß sie die unabweisbaren Folgerungen gezogen hätten. Stosch und Ma. behelfen sich damit, daß sie die Str. als späteren Einschub Wo.s selbst erklären. Aber mit Unrecht!

§ 3. Schon Franz macht auf die unbestimmte Allgemeinheit und Überschwänglichkeit dieses Lobes aufmerksam, die unserer Kenntnis von Wo.s Eigenart zuwiderläuft, um so besser aber zu dem Bilde sich fügt, das uns die spätere Überarbeitung des Wo.schen Werkes bietet. Vgl. auch die Plusstrr. 33 und 34.

Ferner ist der Gedanke der Str. allzu auffallend dem von 82 IV, 38 IV, 55 IV und 35 II. III verwandt. Besonders zeigen die letztgenannten VV. Ähnlichkeit auch in der Diktion, ebenso 38 IV. Dem Verse 82 IV gegenüber nimmt sich Str. *61 geradezu wie eine platte Verbreiterung aus; das ist leicht erklärlich, weil ja das Lob die ganze Str. füllen mußte und weder Gelegenheit noch Raum vorhanden war, einen neuen Gedanken einzuführen; so verfällt denn der Interpolator in 'kindisches Gefasel'. S. Singer aaO.

Die Vorstellung von dem fernhin dringenden Lob ist bei Wo. nicht unbeliebt: P. 7, 29; 43, 5; 325, 5; Tit. 35 III. Und Albr. hat das eifrig nachgeahmt. In dem kleinen Stück von Str. 1058 bis 1123, das ich daraufhin durchgesehen habe, finden sich folgende Fälle: 1080 II; 1091 III; 1120 IV.

Dagegen ist *vür einen brechen*, noch dazu in bildlicher Verwendung, bei Wo. nicht zu belegen und ebenso läßt sich im Tit. weder ein dreisilbiger Fuß von der

Form *sînen ge[nôzen]*[1]) noch eine Synkope *gnôzen* rechtfertigen.

Auch ist wieder Alternationstechnik wahrzunehmen und abermals stören Wiederholungen: *genende* *61 I[2]), *genendegen* 82 II; *kund* *61 II. IV.

Somit ist auch diese Str. nicht Wo.s Eigentum, sondern gehört der Überarbeitung an. Dabei fällt noch eine gewisse Ähnlichkeit der Tendenz mit den übrigen interpolierten Strr. in die Augen. In den Strr. *56 bis *59 b führt der Überarbeiter den Inhalt von 81 weiter aus. Str. 33 singt er in vollen Tönen Sigunens Lob, da es ihm in 32 nicht genug hervorzutreten scheint, ebenso in 34 das Herzelöudens aus einem ähnlichen Grunde. In *61 endlich rühmt er den Landgrafen, da er durch 82 IV an ihn erinnert wurde und es ihm gewiß aufgefallen war, daß er in den Wolframschen Bruchstücken nirgends erwähnt war, während der Dichter doch Parz. 297, 16 ff. und Wh. 417, 22 seiner gedacht hatte.

Auch hier zeigt es sich, daß wir gerade jenen Stellen, wo die in den echten Werken Wo.s enthaltenen Bilder, Charaktere, humoristischen, subjektiven Bemerkungen usw. recht aufdringlich ausgeführt sind, nur wenig trauen dürfen. Vgl. Leitzm. Beitr. 26, 111. Natürlich fällt mit dieser Str. auch die Stütze, die man an ihr für die Chronologie gefunden zu haben glaubte. Leitzm. ebd. 152 ff. und schon Herforth Zs. 18, 294.

§ 4. Es bleiben also von den durch H und M überlieferten Plusstrr. noch 36 und 53. Diese aber sind als echt anzuerkennen.

1. Für Str. 36 hat schon Ma. 2, 541 darauf verwiesen, daß sie manches Wo. Würdige enthalte und der Beweis der Unechtheit, den Franz 22 versucht, ist

---

1) Vgl. § 59.

2) Denn auch hier bietet trotz Golther Zs. 37, 292 I das Ursprüngliche. — Vgl. auch Borchling 122.

nicht überzeugend. Die Str. wird aber durch Reinb.s Georg 270 und Anm. als ursprünglich erwiesen. Zugleich zeigt diese Parallele, daß *lôslîch stolzen* Ma. und Leitzm. 36 wohl sicher falsch ist. M, dem hier diese beiden Herausgeber folgen, ändert unter dem Einflusse des j. Tit., der *lachlîch*[1]) *stolzen* überliefert (660 IV).

2. Ebenso läßt sich gegen 53 nichts wirklich Entscheidendes vorbringen. S. Franz 23. G weist also hier und bei Str. 36 eine Lücke auf.[2])

§ 5. Auch die Anordnung der Strr. ist nicht ohne Belang. Mehrere von ihnen haben in G eine sicher falsche Stellung, so 18, 56, 66 und 78, eine wahrscheinlich unrichtige 8 und 94. Vgl. Lm.s Text, Zarncke Beitr. 7, 603. Franz 29 ff. Dagegen hat G die alte Reihenfolge bewahrt bei Str. 96 (Franz 34) und 28 (Zarncke aaO., Franz 32 und Stosch Zs. 25, 198), ebenso aber auch bei Str. 24. Selbst Zarncke und Franz, die für H eintreten, müssen zugeben, daß die Stellung der Str. 24 bei L 'erträglich' sei. Nun bringt Stosch beachtenswerte Gründe für diese Anordnung der Str. bei, womit ich freilich dessen Hexadentheorie um so weniger zustimmen will, als Leitzm. Beitr. 26, 134 ff. sie überzeugend widerlegt hat. Zudem ist es die, wie wir sehen werden, beste Überlieferung GI, durch welche die Stellung der Str. 24 nach 23 bezeugt ist. Also müssen wir sie auch an diesem Platze belassen.

Str. 36 bedarf hier gleichfalls einer näheren Besprechung. Sie steht in Mi zwischen 33 und 34, in i zwi-

---

[1]) *lachlich* stammt aus der nun allgemein für echt gehaltenen Str. 9, 14 ff.; s. Paul, Beitr. 1, 203; Behaghel Germ. 34, 490; Stosch Zs. 27, 321 A. 2; Roethe Anz. 16, 95; Kück Beitr. 22, 94 f.; vgl. ferner Riemer 15 und § 408. — Sonst weicht der j. Tit. seltenen Kompositis auf *-lîche* gerne aus: s. die Laa. zu *lûterlîchem* 89 III (vgl. allerdings 53 II), *sunneclîcher* 112 IV, *wîslîchen* 122 IV usw.

[2]) Leitzm. hält jetzt auch Str. 36 und 53 für unecht. Vgl. die Ausgabe.

schen 32 und 33, in H endlich nach 35. Diese letzte Stellung ist wohl die echte. Durch 32 wird der Dichter an Herzelöude erinnert und so erzählt er uns in 35 von ihrem Ruhme. Mit 36 aber kehrt er wieder zu Sigune zurück. Nun hat man allerdings gemeint, 36 und 37 könnten wegen ihrer Eingangszeilen unmöglich hinter einander gestanden sein, hat dabei aber wieder den großen Zusammenhang nicht beachtet: 'Als Sigune zur Jungfrau erblühte, begann sie bald ihres vollen Wertes sich bewußt zu werden, ohne jedoch die Grenzen des echt Weiblichen zu überschreiten. Und von *magtuomlîcher minne,* nicht von den Liebesverhältnissen Gahmurets will ich diesmal erzählen'.

Wollte man hingegen 36 vor 35 stellen, so würden sich große Schwierigkeiten ergeben. Wie kommt der Dichter dann in 35 dazu, Herzelöude zu rühmen? Und Z. 36 I ist zwar nach 32 durchaus nicht unmöglich, paßt aber doch weit besser nach 35. So werden wir denn auch bei der Anordnung von H bleiben.

Auch die Stellung der Strr. *56—81 ist nicht unwichtig; denn es wird schon dadurch das Verhältnis von M zu I in klareres Licht gerückt. M bietet uns folgende Ordnung: 78, *56, *57, *59, *59 b, 81, 79, 80, 82; I aber 78, 79, 80, *56, *57, *59, *59 b, 81 und 82. Welche Reihenfolge ist nun ursprünglich? Die Ansicht, die Franz darüber äußert, ist infolge jener falschen Deutung von Z. 81 I wieder irrig; vielmehr ist der Sachverhalt dieser: Dem Überarbeiter genügte die kurze Abschiedsschilderung nicht und er führte sie breit aus. Dabei beließ er Str. 79 nach 78, wohin sie ja auch allein paßt, und brachte seinen Einschub vor Str. 81 an, mit der die Interpolation in engstem Zusammenhange steht. Dem Redaktor von M war jedoch aufgefallen, daß in 79 und 80 schon von den näheren Umständen der Orientfahrt Gahmurets die Rede war, während die ausführliche Erzählung des Abschiedes erst

nachfolgte, und so setzte er diese hinter Str. 78. Freilich beachtete er dabei nicht, daß Str. 79 sich sehr schlecht an 81 anreiht. Hätte nun M oder eine daraus abgeleitete Hs. dem Dichter des j. Tit. als Vorlage gedient, so wäre es unbegreiflich, daß in diesem die Strr. 78—81 wieder in der richtigen Reihenfolge stehen.

§ 6. Wer aber ist der Autor der Plusstrr.? Die Antwort ist nicht schwer zu geben. Der literarische Charakter der Interpolationen entspricht ganz der Art Albrechts, wie wir sie aus Borchlings Buch kennen. Ihre stilistischen Eigentümlichkeiten, ihr metrischer Bau mit dem Streben nach Alternation und den Zäsurreimen deuten nach der gleichen Richtung. Und so können wir mit großer Wahrscheinlichkeit Albrecht als ihren Schöpfer ansehen.

Das ist für diejenigen Plusstrr., die nur M überliefert, leicht einzusehen. Sie stimmen bis auf ein paar Fehler des Schreibers, worunter *59 b III schon von Hss. des j. Tit. geboten wird (vgl. Laa.), völlig zu diesem.

Aber auch für die durch H und M überlieferten unechten Strr. hat jene Annahme einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Denn auch in ihnen treffen wir die glatte Technik, die beim Dichter des j. Tit. Regel ist, auch hier begegnen Zäsurreime und die sonstige Form der Strr. verstößt keineswegs gegen Albrechts Art. Gerne spricht er von *tocken,* so z. B. 5166 II, 5169 I, 5560 IV, 5755 I (s. Ma. 540)[1]; *versunnen* ist einer seiner Lieblingsausdrücke; *sich verphlihten in den dienst* kennt er (z. B. 5438 II); *des was ninder sîden grôz vergezzen* kehrt öfters bei ihm wieder; *valsches âne* hat er nicht selten (5196 II, 5532 III, 694 I); ähnlich ungeschickte Wiederholungen wie die

[1]) Vgl. dazu noch Wh. 222, 18; j. Tit. 1548 IV, 1370 IV, 4533 II u. ö.

des Adj. *reine* finden wir bei ihm häufig; auch beachte man die Ähnlichkeit des Baues der ZZ. 30 IV und 5438 IV[1]). Das scheint den Schluß zu rechtfertigen, daß diese Strr. ebenfalls von Albrecht stammen. Denn wir müßten sonst noch einen Bearbeiter des Wo.schen Werkes annehmen, der vor Albrecht tätig war und trotz des geringen Umfangs seiner Einschübe für jenen von maßgebender Bedeutung wurde. Zudem können wir Albrecht recht wohl zutrauen, daß er die Wo sche Strophenform so durchgreifend umgestaltet hat[2]), wie er denn überhaupt höher einzuschätzen sein dürfte, als man das gewöhnlich tut. Ein endgiltiges Urteil läßt sich allerdings, solange wir keine bessere Ausgabe als die Hahns besitzen, nicht abgeben.

Eines freilich erklärte sich bei der früheren Annahme, daß Albrecht die Strr. 30, 31, 33 und 34 bereits in seiner Vorlage gefunden habe, leicht, die Tatsache nämlich, daß H und M die gleichen interpolierten Strr. bieten. Aber auch bei der oben vorgebrachten Ansicht ergeben sich keine Schwierigkeiten. Nur müssen wir annehmen, daß bereits jene Fassung der alten Dichtung, die den Schreibern von HM vorlag, die unechten Strr. 30, 31, 33 und 34 aus Albrechts Werk herübergenommen habe. Zweifelhaft bleibt dabei, ob auch *56, *57 usw. schon auf dieser Stufe das gleiche Schicksal erfuhren oder aber erst der Redaktor von M sie aus dem j. Tit. als echt aussonderte. Immerhin ist jenes wahrscheinlicher.

Die Annahme, daß HM auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, wird durch falsche Laa. gestützt, die nur sie teilen: 41 I *wil ich iu.* 45 I *selben* fehlt.

[1]) Zu *Swarzwalt* 31 IV vgl. die Bemerkungen Borchlings über Albrechts geographische Gelehrsamkeit (S. 175).

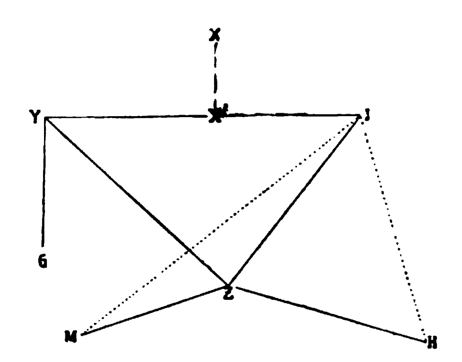
[2]) Auch die von ihm angewandte Str.-Form ist wenigstens, was den alternierenden Rhythmus betrifft, schon bei Wo. vorgebildet, so gerade in den Strr. 32, 35 und 36; aber auch Zäsurreim findet sich vielleicht schon einmal bei Wo.: 129 I. II.

iht hinzugefügt. II *viel*; wohl auch 33 II *hâres* und 31 II *Gott müez dir des gesindes in Katelang vil jâr mit dienste gunnen.* H kann aber nicht von M abhängen, da es öfters gegen dieses die ältere La. bewahrt hat: 31 IV *scheften.* 32 III *blüete.* 37 IV *wil.* 39 III *erwarp sîn wâriu.* 40 IV *in der jugent* fehlt. 41 II *îser.* 42 II *Berbester.* IV Wortstellung! 43 IV ebenfalls. 45 IV *ie.* Aber ebensowenig kann M aus H abgeleitet sein, weil es häufig gegen dieses zu G oder I stimmt. Somit müssen wir auch aus diesem Grunde eine gemeinsame Quelle annehmen, die schon eine Mischredaktion war.

§ 7. Daß die Schreiber von HM dann wieder den j. Tit. herangezogen haben, ist bei der Berühmtheit dieses Werkes von vornherein wahrscheinlich und wird es durch eine Reihe von Laa. noch mehr: Vgl. für M 36 III *lôslîch.* 37 IV *wil ich iu sagen*; für H 38 IV *verlâzen.* 40 II *ze Alexandrîne.* III *Ze Wâleis brâht er in her wider dannen.* 44 I *Alle grâles diet.* II *des selben sâmen* Hi. In allen diesen Fällen bietet H oder M mit G das Alte, sodaß dies noch in der gemeinsamen Vorlage, die wir als Z bezeichnen wollen, gestanden haben muß.

Nun enthält Z einige Fehler, die auch in G sich finden: 14 II *bî mannen.* 35 II *Swâ man.* In anderen Fällen überliefert es das Ursprüngliche gegen GI: 11 IV *rîterlîchen* fehlt GI; 27 II *magtuomlîchen* H, *magetlîchem* GI; 35 I und 37 IV ähnlich; 41 IV *îser* H, *îsen* GIM; 45 IV *ie* H, fehlt G, *gar* oder *al* I. Demnach ist für GZ eine gemeinsame Vorlage Y vorauszusetzen. Diese aber stimmt mit dem j. Tit. in der falschen La. *Sigûnen* 101 IV überein, was für die beiden auf eine Quelle X′ deutet, die schon abgeleitet gewesen ist.

Somit stellt sich das Hss.-Verhältnis folgendermaßen:



§ 8. Wird M schon durch das Hss.-Verhältnis in eine ungünstige Lage gerückt, so sinkt es in unserer Schätzung dadurch noch mehr, daß wir den Schreiber dieser Hs. immer wieder bewußt ändern sehen: Alles, was ihm irgendwie auffällig ist, muß seinen Eingriffen weichen.

Zunächst die Fälle, wo M allein den übrigen Hss. gegenübersteht. In Z. 110 IV erregt das Wortspiel *lieplîche liebe* das Unbehagen des Schreibers, zumal noch ein *liebe* folgte. Auch dem Dichter des j. Tit. war es anstößig erschienen. Aber jener ändert weit stärker: Für das erste *liebe* setzt er *minne* ein, das zweite läßt er ruhig weg. Und doch sind solche Wortspiele ganz im Stile des Tit. Vgl. 85 IV, 63—67; auch Rog. 46. Ebenso zerstört er die Redefigur in V. 106 I, indem *sigenunft erstrîten* zugunsten des platteren *ir gestrîten* fällt. Freilich mag hier die syntaktische Fügung mitbestimmend gewesen sein. In 31 IV ist es der Ausdruck *scheften*, der ihm zu ungewöhnlich erscheint; daher macht er *speren* daraus. Vgl. 35 IV und die Varianten zu 1 IV. In 102 IV steht *sælige* humoristisch = *unsælige* (vgl. Mhd. Wb. II 2, 39; DWb. 10, 1, 526); er ändert es in *arme* um. Z. 108 I ist ihm die ungewöhnliche Bedeutung von *sich vermezzen* nicht genehm; es bekommt daher die öfters belegte

'sich zu etw. anheischig machen, sich etw. bestimmt vornehmen, sich zu etw. entschließen' (vgl. Mhd. Wb. II·1, 214 f.), indem er, an V. 94 I anknüpfend, *Gahmuret den werden* einführt. In 32 III tilgt er das bildlich verwendete *blüete*, von dem übrigens Rog. fälschlich behauptet, daß es sich bei Wo. nur hier so gebraucht finde[1]), und setzt *wuohs* ein (Reminiscenz aus I?). Ähnlich 36 III, wo *herzen* zu *lîbe* wird, 101 IV, wo er *scherm* mit *gewalt* vertauscht. In 111 IV sind ihm Konstruktion und Bild gleich auffällig; so ändert er im Anschlusse an Wh. 316, 30 und P. 365, 22 recht unglücklich: *Nû wahset in mînen ougen ein niuwer dorn.* Wieder ist der Dichter des j. Tit. schonender verfahren und hat wenigstens die Konstruktion beibehalten[2]). In 104 IV bezieht er die Pronomina auf *kint* statt auf das ferner stehende *Sigûne*, Vgl. 27 IV. In 80 II setzt er in der präpositionalen Wendung den weniger plastischen Dativ: *ûf der verte. Solt du* muß dem natürlicheren *wilt du* weichen in V. 102 II.

Aber auch jene Fälle, wo M zu G oder I stimmt, zeigen vielfach die gleiche Tendenz. So überliefert es gemeinsam mit G *Swâ man* 35 II, *mîn trôst* 112 II. Viel häufiger kommt hier naturgemäß I in Betracht, weil dieses den alten Text ebenfalls öfter ändert[3]): 37 IV *sagen*; 45 *berhaft an prîse* HMi; 78 II *von beiden, von wîben noch von manlîchen mannen* (die alte Formel gemieden, da sie zur Stelle nicht recht paßt!); 82 II *rêrte*; 100 IV *an mir* hinzugesetzt; 102 I *swinden*; 103 I *hœhe*; II *gezwîget*; *Sigûnen muoter* (denn nach Franz 40 kommt dies auch in Redaktionen des j. Tit.

[1]) Vgl. P. 92, 20; 435, 16 (gerade auch in Bezug auf Sigune!); Wh. 167, 21; 219, 26; 279, 30; 355, 10; 463, 9; P. 28, 8. Zu *wahsen* s. besonders Wh. 350, 6 *Sît wuohs ir unsælde urhap.* S. Ludwig, Mieser Gymn.-Progr. 1888/89, S. 16; Rog. 63.

[2]) Das Bild ist nach P. 600, 10 geändert.

[3]) Doch ist es für alle diese Fälle zweifelhaft, ob der Anschluß an I nicht schon in Z vollzogen war.

vor); 107 III *mit urloube nu* (vgl. 131 IV!); IV *an fröuden;* 108 III *an Kîôtes kint und Schoysîânen;* 109 I *Diu fürstin* (wegen der verwickelten Satzkonstruktion!): 112 IV *sunnenliehter.* In 76 II. III und 96 II. III meiden M und I beide das starke Enjambement.

Durch all das verliert die Hs. noch mehr an Wert, und da sie einen einzigen Vers (108 III) überzeugend bessern hilft, ist es klar, daß sie Leitzm. in der ersten Freude über den neuen Fund stark überschätzt hat. G muß auch weiterhin die Grundlage für die Textbehandlung bilden; daneben ist der j. Tit. und erst in letzter Linie auch HM heranzuziehen.

II. Kapitel.

Kritik der Ansicht Lachmanns über den Bau der Titurelstrophe.

§ 9. Schon aus dem gewonnenen Resultate geht hervor, daß es von Lm. verfehlt war, auf das Zeugnis von H hin in Wo.s Tit. dieselbe Teilung der Verse wie bei Albrecht anzunehmen. Dies allzu hohe Vertrauen auf jene Hs. mußte ihm verhängnisvoll werden (vgl. XXIX), und die Gebrechen seiner Ansicht über die Tit.-Str. liegen klar zutage.

§ 10. Wenn man die Rhythmik der Verse bei L untersucht, so zeigt es sich, daß im zweiten Versikel der 1., 2. und 4. Zeile nur die ungeraden Füße zur Zusammenziehung neigen, nicht aber der 2., bzw. 4. Es gelten also folgende Typen:

Für I b: (x) –́ x –́ x –́ ẋ und weit häufiger (x) –̋ –́ x –́ ẋ;
für II b und IV b: (x) –́ ,x –́ x –́ x –́ x –́ ẋ;
(x) –̋ –́ x –́ x –́ x –́ ẋ; (x) –́ x –́ x –̋ –́ x –́ ẋ;
(x) –̋ –́ x –̋ –́ x –́ ẋ.

Ausnahmen sind selten und halten sich, wenn man von den wenigen verderbten VV. absieht, durchaus in den Grenzen, die v. Kraus Zs. 47, 313 gezogen hat; daher müssen diese Füße als glatt gebaut betrachtet werden.

Anders die ersten Versikel. Sie entsprechen nach L vollkommen den epischen Kurzzeilen und folgen in ihrem Baue deren Gesetzen. Nun hat Zwierzina Zs. 45, 384 und 391 festgestellt, daß die Reimpaare Wo.s bei stumpfem Ausgang gerade im 3. Fuß nur unter besonderen Umständen beschwerte Hebung aufweisen, und doch würden wir nach der Technik der zweiten Versikel das Gegenteil erwarten. Weiter kann im zweiten Fuße des 1. Versikels bei stumpfem Ausgang die Senkungssilbe ohne Beschränkungen stärkerer Art ausfallen; wieder aber möchten wir glauben, daß hier Zusammenziehung nur unter außerordentlichen Bedingungen möglich ist.

Ferner sind unmittelbar auf einander folgende beschwerte Hebungen im zweiten Versikel nicht üblich außer vielleicht im 2. Fuße von I b, bzw. im 4. von II b und IV b: 130 II, 115 IV, 86 I, 122 IV, 109 I; der einzige schwerere Fall liegt in Z. 40 II vor: *zuo dem bârucke Áhkárîne.* Doch könnte man dies durch die besondere Stellung der fremden Eigennamen rechtfertigen; v. Kraus MU. 2. Exk.

Hingegen im ersten Versikel dieser Zeilen hätte Wo., auch abgesehen von den Fällen bei klingendem Ausgange, wo der 2. Fuß durch eine beschwerte Hebung gebildet zu sein scheint, öfters Verstöße gegen die Regel begangen: 7 II *Ówế, süezer sún (!);* 24 I *Sigûné wárt daz kínt.* 57 IV *Nu hílf mír, süeziu máget;* 134 I *Nu dâhtér 'óbe den húnt.* 121 I *Owế dés, mír ist sî́n.* 48 II *Owế dés, si sint nóch.* 46 I *Owól dích, Kánvoléiz.*

Diese Verschiedenheiten im Bau der beiden Versikel stören die Einheit des Tones und erschweren ein glattes Lesen sehr.

§ 11. Noch mehr hindern in vielen Fällen die zweisilbigen Auftakte nach der Zäsur. Der Rhythmus des ersten Versikels schreitet öfters gemessen und feierlich einher und, die ganze Wirkung zerstörend, folgt leichtbeschwingt ein zweisilbiger Auftakt. Ebenso ist eine deutliche Härte zu fühlen, wenn vor einem solchen der erste Versikel klingend endet, besonders falls auf diese Weise ein Hiat entsteht. Vgl. für I die Strr.: 10, 47, 59, 69, 76, 81, 84, 93, 95, 100, 103, 127, 129, 132, 143, 146, 148, 150, 167; für II: 93, 94, 98, 103, 130, 162, 169, 170; für IV: 17, 29, 81, 121, 124, 126, 139, 154, 157, 161.

Dazu kommen noch die mitunter recht schweren zweisilbigen Auftakte im Eingang des zweiten und vierten Verses.

§ 12. Ferner sind wir genötigt, mehrmals Hiate bei metrisch betontem *-e* anzunehmen, und zwar auch außerhalb der Zäsurstelle; denn an dieser sind sie gerechtfertigt. Vgl. § 60. Dagegen erregen sie starke Bedenken in den ZZ.: 64 I *Mínné, ist dáz ein ér* und 65 I *Fróuwé, ich hân vernómen.* Elidiert man aber das *-e* von *Minne,* bzw. *Frouwe,* so ist man gezwungen, zu lesen: *Mínnẹ, íst dáz ein ér* und *Fróuwẹ, ích hân vernómen,* was noch weniger möglich ist. — Über Hiate bei metrisch unbetontem *-e* s. ebenfalls § 60.

§ 13. Trotz allem ist Lm. noch oft genötigt, gut Beglaubigtes zu streichen, Wörter umzustellen usw. und selbst dann bleiben noch Fälle, die sich seinem Systeme nicht fügen wollen. Vgl. § 40. Natürlich ist jenen Änderungen bei der schlechten Überlieferung des Tit. nicht völlig zu entgehen. Immerhin ist eine Auffassung wahrscheinlicher, die weniger zu solchen Mitteln greifen muß.

III. Kapitel.

Metrische Beobachtungen zu Wo.s Tit.

§ 14. Wir dürfen uns bei der metrischen Behandlung von Wo.s Tit. dem Hss.-Verhältnis entsprechend weder durch H und M noch durch I beeinflussen lassen, sondern müssen G zur Grundlage nehmen. Da dies aber von vornherein keinerlei Anhaltspunkte für die Art und Stellung der Zäsur bietet, so muß die erste Frage die nach dem Rhythmus sein; dann erst ist zu untersuchen, ob und wo eine Zäsur anzunehmen ist. Die Fragen erhalten also gegenüber Lm. die umgekehrte Reihenfolge. Fast scheint es, als ob schon Rosenkranz auf der richtigen Fährte gewesen sei, wenn er meinte, daß den Tit.-Versen 'daktylisch-rhythmischer Gang' eigne. Jene Gesetze für den Bau der zweiten Versikel legen es nämlich nahe, zu untersuchen, ob nicht auch für die ersten ähnliche Typen gelten. So betrachten wir denn die Zeilen 1, 2 und 4 ebenfalls als Einheiten. An ihre Behandlung schließt sich dann die des weit weniger Schwierigkeiten bietenden 3. Verses.

A. Die rhythmischen Typen.

I. Die Verse I, II und IV.

a. Vers I.

§ 15. 1. Typus. Der Vers ist ganz glatt gebaut:
α) ohne Auftakt: _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x
β) mit » x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x

Ohne Auftakt findet sich dieser Typus niemals, mit solchem in den Strr. 80 und 124; z. B. 80 *Fünf schœniu ors und goldes vil, von Azagouc gesteine.*

§ 16[1]). 2. Typus. Im fünften Fuß tritt beschwerte Hebung ein:

α) ohne Auftakt: _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;
β) mit » x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x.

α) 45 *Swâ des selben sâmen hin wart brâht von dem lande.* β) 35 *Diu magtuomlîche witewe, daz kínt Frimutelles;* 77, 103, 105, 132, 133, 160; ferner geändert: 76 *Der junge fürste* (Hiat!) *urloup nam zer mágt*[2]) *tougenlîche;* 147 *Si was von Kanadic erborn*[3]), *ir swéster Flôrîen.*

3. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 3. Fuß:

α) ohne Auftakt: _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x;
β) mit » x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x.

α) 55 *Schîonatulánder vil dicke wart des innen;* 70, 88, 154, 159. β) 62 *Ich weiz wol, du bist lándes und liute grôziu frouwe;* 94, 130, 157; mit Änderungen 106 *Diu dir hât ane gesígt*[4]), *du solt sigenunft erstrîten;* 117 *Ich hân nâch liebem friunde vil âbendę al mîn schouwen* (La.).

4. Typus. Die Senkungssilbe des ersten Fußes ist ausgefallen:

α) ohne Auftakt: ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x;
β) mit » x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) ist nicht zu belegen. β) 122 '*Owé*' *sprach diu künegîn* '*du redest nâch den wîsen;* 161, 165.

§ 17. Aber auch an zwei Stellen desselben Verses kann Zusammenziehung auftreten. Somit haben wir weiter folgende Typen:

5. Typus. Die beschwerten Hebungen stehen im 3. und 5. Fuß:

---

1) In den §§ 16—40, 43—45 und 67—71 bedeutet das Zeichen ⊥ und ebenso der Akut über einer Silbe immer beschwerte Hebung.

2) *ze der maget* L.

3) *erboren* L.

4) *gesiget* L

— x — x;
— x — x.
... is erstorben;
..., 137, 156[1]);
... r? maht du
... in tóugen, dâ
... diu fürstîn[3])
... begréif, lâtz[4])
... wæren[5]) be-
... vor: 10 *Dîn*
..., 19, 21, 25,
..., 91, 93, 95,
...[6]), 139, 140,
... Änderungen
...[7]) *dîn stæte;*
... al minne von
... ch niht frâgen
... nde ir minne
... awec rôse und

... ausgefallen im

... x ... x ...

... üere (8. Typus)?

... usw. mit be-
... gerechtfertigt
... des Relativs.

α) 28 *Dô Tampunteire starp und Kârdeiz der clâre;* 39, 152. *β*) 84 *Sîn lieplîchiu siecheit, die er trúoc von der minne;* von L abweichend 18 *Sîn wîp in ze rehter zît gewérte eines*[1]) *kindes.*

7. Typus. Zusammengezogen sind der 1. und 3. Fuß:

α) ⏑́ — x ⏑́ ⏑́ x — x — x — x (nicht belegt);
β) x ⏑́ — x ⏑́ — x — x — x — x.

β) 48 *Owê des, sî sínt noch ze tump ze solher angest;* 82, 86, 163 und geändert 169 *Dar nâch sol mîn díenst immer*[2]) *stæteclîchen ringen.*

§ 18. Endlich können mehr als zwei beschwerte Hebungen in einem Verse stehen.

8. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 1., 3. und 5. Fuß:

α) ⏑́ — x ⏑́ — x ⏑́ — x — x;
β) x ⏑́ — x ⏑́ — x ⏑́ — x — x.

α) 151 *Dúc Ehkunâhten de Sâlvâsch flôrîen.* *β*) 4 *Mîn sælde, mîn kíusche, mit sínnen mîn stæte;* 5, 69, 98, 99, 108, 114, 149, 155, 158; abzuändern sind 24 *Sigúne daz kínt wart genânt in der toufe*[3])*;* 146 *Der brúcke und*[4]) *daz séil einem fürsten durch minne.*

§ 19. Während bisher die beschwerte Hebung immer in einem ungeraden Fuße stand, finden wir sie nun auch in den geraden Füßen einer Reihe von Versen, u. z. sehr häufig an 4. Stelle, an den anderen nur äußerst selten.

§ 20. 9. Typus. Zusammengezogen ist nur der 4. Fuß:

α) — x — x — x ⏑́ — x — x — x;
β) x — x — x — x ⏑́ — x — x — x (nicht belegt).

---

[1]) *eins* L.

[2]) *imêr* L.

[3]) So v. Kraus oder mit Leitzm. *Sigûne wart daz kínt genânt in der toufe?*

[4]) *unde* L.

α) 65 *Frouwe, ich hân vernomen vón wîben und von mannen.*

§ 21. Es kann aber diese beschwerte Hebung noch mit anderen verbunden sein.

10. Typus. Kombiniert sind die Zusammenziehungen im 4. und 5. Fuß:

α) _ x _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x (nicht belegt);

β) x _ x _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x.

β) 1 *Dô sich der starke Titurél móhte gerüeren;* ebenso 12.

11. Typus. Die beschwerten Hebungen stehen im 3. und 4. Fuß.

α) _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x _ x.

α) 8 *Sun, du hâst bî dínén zîten schiltes ambet;* 27 (nicht *gwan!*), 116. β) 29 *Diu küngîn Herzelóudé an Sigûnen dâhte;* 38, 42, 118; 36 *Nu hœret fremdiu wúndér von der magt*[1]) *Sigûnen* mit Änderung.

12. Typus. Beschwert sind die 1. und 4. Hebung:

α) ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x;

β) x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x (nicht belegt).

α) 40 *Óch fuor daz selbe kínt mit dem Anschevîne;* 73.

§ 22. 13. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 3., 4. und 5. Fuß.

α) _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x;

β) x _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x.

α) 44 *Al des grâles díet, dáz sint die erwelten;* 50, 52, 54, 141, 153; abgeändert 11 *Dise rede hórtén ríter und*[2]) *frouwen;* 60 *Swâ genâde wónt*[3]), *dá sól man si suochen.* β) 2 *'Möhte ich getragen wáppén', sprách der genende;* 3, 7, 9, 13, 15—17, 20, 22, 41, 57, 58, 83,

1) *maget* L.
2) *unde* L.
3) *wonet* L.

102, 115, 119, 129 *(herze under* Hiat!), 135; von L abweichend 134 *Nu dâhter 'obe den húnt íe mán* [1]) *mac erloufen;* 168 *Genâdę und al daz ímmér mágt* [2]) *sol verenden.*

14. Typus. Beschwerte Hebung ist im 1., 4. und 5. Fuß vorhanden:

α) ⊥ — x — x ⊥ ⊥ — x — x;
β) x ⊥ — x — x ⊥ ⊥ — x — x.

α) 6 *Dố ich den grâl enphíenc vón der botschefte* [3]); 78. β) 49 *Owế minne, waz touc dín kráft under kinder* (vgl. Wh. 64, 25).

15. Typus. Zusammengezogen sind der 1., 3. und 4. Fuß:

α) ⊥ — x ⊥ ⊥ — x — x — x (nicht belegt);
β) x ⊥ — x ⊥ ⊥ — x — x — x.

β) 71 *Owế, kund diu mínné ander helfę erzeigen.*

16. Typus. Die Senkungssilben fehlen im 1., 3., 4. und 5. Fuß:

α) ⊥ — x ⊥ ⊥ ⊥ — x — x;
β) x ⊥ — x ⊥ ⊥ ⊥ — x — x.

α) 37 *Wíe Gahmurét* [4]) *schíet vón Belacânen;* 125. β) 23 *Der hérzoge Mánfilốt sach vil leide* [5]); 112, 121.

§ 23. Für Zusammenziehung im 6. Fuß haben wir kein sicheres Beispiel, wohl aber für solche im zweiten.

17. Typus. Beschwerte Hebung steht im 2. und 5. Fuß:

α) — x ⊥ — x — x ⊥ — x — x (nicht belegt);
β) x — x ⊥ — x — x ⊥ — x — x.

[1]) *ieman* L.
[2]) *maget* L.
[3]) Oder *Dố ich den grâl ín — phienc von der botschefte* mit beschwerter Hebung im 1. und 3. Fuß?
[4]) *Wie . . . Gahmuret* L.
[5]) Oder mit La. *Der hérzoge Manfilốt sâch im vil leide?* Dies würde gestützt durch Kchr. 4484 (v. Kraus).

β) 96 *Du minnen ûrsprinc, du*[1]) *berndez sâf minnen blüete.* Es bleiben somit nur die offenkundig verderbten Verse 74 und 90.

b. Vers II.

§ 24. 1. Typus. Der Rhythmus ist alternierend:

α) _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 62 *Des enger ich alles niht, wan daz dîn herze dur dîn ouge schouwe;* 165 und geändert 14 *Schœner magt*[2]) *wart nie gesehen sît noch ê bî sunnen noch bî mânen.* *β*) 25 *Zuo sîner tohter fuorte. dô Kîôt si kust, man sach dâ vil geweinen;* 114, 127, 139, 168 (s. P. 554, 18; v. Kraus MU. 175), 170; mit Verschleifung 88 *E daz der werde Gahmuret wurd innę al spehende der helbæren sorgen;* 109 *Was von der strengen minnę (alsus het ir gedanc ze langę unsanfte gerungen.*

§ 25. 2. Typus. Die Senkungssilbe des 7. Fußes fehlt:

α) _ x _ x _ x _ x _ x _ x ⏑́ _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x _ x _ x ⏑́ _ x _ x.

α) 66 *Minnę ist an gedanken: daz mag ich nu mit mir sëlbe bewæren;* geändert 87 *Wier sich gein der*[3]) *hœhę ûf rihtę und im künnę alle vâlscheit verkrenken;* 108 *Schîonatulander. ouch sul*[4]) *wir der grôzen nôt niht vergezzen;* 51 *Minne hât ûf erde hûs: ze himel ist rein*[5]) *für gót ir geleite;* mit Verschleifung 60 *Frouwe, ich ger genâden: des solt du durch dîne genâde geruochen.* *β*) 55 *Umb sînen œheim Gahmuret, wie wol er sprechen kúnde mit sinnen;* 48 (*minne in* Hiat!), 57, 76, 102, 120; von L abweichend 149 *Clauditte hiez diu selbe*

[1]) G, *[du]* L.

[2]) *maget* L.

[3]) G, *[der]* L.

[4]) *sule* L.

[5]) *reine* L.

magt [1]) *: der gap kiuschę undę ir güete ze lône;* 67 *Sô du mir ûz den ougen kumst* [2]), *daz ich muoz sîn an fréuden diu kranke;* mit Verschleifung 135 *Daz flühtege wilt wan her für den talfîn, daz wil sîn árbeit gemêren;* 147 *Diu Ilinôte dem Britûn ir herze, gedanc und lîp gap zę âmîen.*

3. Typus. Im 5. Fuße steht beschwerte Hebung:

α) _ x _ x _ x _ x ⏑́ _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x ⏑́ _ x _ x _ x _ x.

α) 145 *Swer wol verte hüeten kan, des prîs wirt getragen nimmer veile;* mit Änderung 18 *Daz mich got erlâzę in mînem hûs eines* [3]) *solhen ingesindes;* 71 *Danne daz ich gæbę in dîn gebót mînen* [4]) *frîen lîp für eigen;* 143 *Was diu halsę ein borte genæt, vil stéine* [5]) *von arde manecvalde;* 167 *Sol man daz mit prîsę erholn* [6]), *dâ múoz ich an lîbę, an prîse verderben.* β) 61 *Dâ man dir baz gehelfen mac dannę ích: anders du kanst dich versünden;* 123 *Sîn edelkeit, sîn kiusche getörst* [7]) *doch nímmer* [8]) *genendn an die getürste.*

4. Typus. Die Zusammenziehung trifft den 3. Fuß:

α) _ x _ x ⏑́ _ x _ x _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x ⏑́ _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 92 *Daz der junge tâlfîn ûz Graswaldân was fröuden alsô lære,* 94, 142; 100 *Durch dîn liebe hân, niht durch armuot. ich bin mâgn* [9]) *und man entwichen* mit Änderung; mit Verschleifung 124 *Gap si niht durch tríegen den rât, der dich hât als unsanfte ge-*

[1]) *maget* L.
[2]) *kumest* L.
[3]) G, *eins* L.
[4]) GI, *min* L.
[5]) G, *stein* L.
[6]) *erholen* L; vielleicht besser mit beschwerter Hebung im 4. Fuß.
[7]) GI, *törst* L.
[8]) *nimêr* L.
[9]) *mâgen* L.

rüeret; mit dreisilbigem Reim 164 *Brievebuoch en frânzoys ich weiz wol: solch kunst ist mir niht diu blibene.* β) 20 *Sîn jungiu tohter lébte, ir muoter tôt, daz heter an in beiden;* 17 (*minne an* Hiat!), *(érhal)*[1]) 36, 39, 59, 90, 105, 110, 116, 138 (La.), 153; von L abweichend 150 *Die fürsten ûz ir rîchẹ: eines*[2]) *hérren an si gerten mit urteile;* 169 *Du biutest rîchen sólt: wie lebẹ ich die zît, daz ez mîn hant müez*[3]) *bringen;* mit Verschleifung 151 *Den truoc si in ir hérzen dâ vor, ouch kôs si in benamen zẹ âmîen;* 137 *Sîn halse was arâbensch ein borte geslagen mit der drîhen herte;* 160 *Über ronen und ouch durch brâmen, dâ mitẹ er doch dem bracken niene genâhte; Über* zweisilbiger Auftakt.

§ 26. Da ein V. mit beschwerter Hebung im ersten Fuße im Tit. sich nicht findet, so können wir zu den Fällen übergehen, wo in einer Zeile zwei Zusammenziehungen stehen.

5. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 5. und 7. Fuß:

α) _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

α) 104 *Daz got selbe* (Hiat!) *und des kunst mit wíllen ir clárheit geschuofen;* 131; mit Änderungen 43 *Vor der magt*[4]) *Sigûnen, diu genôz des, ir múoter man sande*[5]); 163 *Si klagt in, er klagt*[6]) *ouch sie, nu wíl sich diz mære gunsüezen*[7]). β) 41 *Sîn ane (der hiez Gurnemanz von Grâharz) kundẹ îser zetrennen;* 42, 50, 73, 75, 91 (La.), 148; von L abweichend 97 *Mîn herze,*

---

1) Oder *Swer bî ir jungen zíte sprach frouwen lop, da ẹrhál niht so helles* mit beschwerter Hebung im 3. und 7. Fuß?

2) GI, *eins* L.

3) *müeze* L.

4) *maget* L.

5) GM, *das was des schult daz man ir muoter sande* L mit HI.

6) *klaget* L.

7) *geunsüezen* L.

daz dîn herzę ie was, und hât sich dîn triuwe gunêret[1]; 152 *Sît daz ir wart erteilt diu wal, nu wélt ouch diu mágt*[2]) *werdeclîche;* mit Verschleifung 144 *Swie ditz sî ein bracken name, daz wórt ist den wérden gebære.*

6. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 3. und 7. Fuß:

α) _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x;

β) x _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x.

α) 112 *Oder ist dir mîn trôst und ander mîner mâgę sô verre;* mit Änderung 52 *Was diu magt*[3]) *Sigûne und Schîonatulánder mit leide.* β) 26 *Der het ouch Herzelöuden ze Muntsalvâtsch, die clâren, erworben;* 43, 63, 74, 89, 115; von L abweichend 38 *Erborn*[4]) *von fürsten künne und von der art daz múose sich mâzen;* 83 *Nu suln*[5]) *wir ouch gedénken des jungen fürsten ûz Graswaldâne;* 129 *Daz hân ich niht vür wúnder. wie kan er under schiltlîchem dache*[6]); mit zweisilbigem Auftakt 78 *Ir gehôrtet nie gespréchen von magden*[7]), *wîben, mánlîchen mannen.*

7. Typus. Beschwerte Hebung steht im 1. und 7. Fuß:

α) ⏊ _ x _ x _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x;

β) x ⏊ _ x _ x _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x.

α) 70 *Niemen als künstec lebet, daz er künnę ir wúnder volprîsen.* β) 106 *Mit dienstlîcher triuwę an ir. ouch wil ich des niht lánger nu bîten;* 111.

8. Typus. Zusammengezogen sind der 3. und 5. Fuß:

α) _ x _ x ⏊ _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x ⏊ _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x.

---

1) *geunêret* L.

2) *maget* L.

3) *maget* L.

4) *Erboren* L.

5) *sulen* L.

6) La., *wie kan er sich schicken under schiltlîchem dache* L mit G.

7) *mageden.*

α) 133 *Schîonatulânder ûz kintlîchem leben für die snellen.* *β*) 15 *Der künec Tampuntéire, sîn brúoder kom ouch ze Katelangen;* 68, 117, 122, 132; mit Änderungen 13 *Daz si gein hôher minne volwâhsen an vriundes arme* [1]) *wâren;* 95 *Du solt mich dîner tóugen niht héln* [2]), *sît wir sîn sô nâhe gemâge* [3]); 103 *Wâ wart ie boumes stâm an den* [4]) *ésten sô lobelîchẹ erzwîget.*

9\. Typus. Zusammenziehung kommt vor im 1. und 3. Fuß:

α) ⏊ — x ⏊ — x — x — x — x — x — x (nicht belegt);
β) x ⏊ — x ⏊ — x — x — x — x — x — x.

β) 96 *Nu múoz mich erbármen Anphlîse, diu dich durch ir wîplîch güete;* 98; 125 *Dîn óugen, diu* [5]) *wánge, dîn* [6]) *kinne. wie stêt alsô junclîen* [7]) *jâren.*

§ 27. Beispiele mit mehr als zwei beschwerten Hebungen.

10\. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 3., 5. und 7. Fuß:

α) — x — x ⏊ — x ⏊ — x ⏊ — x — x;
β) x — x — x ⏊ — x ⏊ — x ⏊ — x — x.

α) 65 *Minne kan den álten, den jüngen sô schúzlîchen spannen;* 69 (ohne *enmac!*). *β*) 101 *Wird i'emer schiltes hérrẹ under hélmẹ und ûf kóst in den landen;* mit Streichung 121 *Nâch dem ich dickẹ erkáltẹ und dar nách als* [8]) *in gnéistendem viure;* mit Auflösung 156 *Ich klage der herzogínne blanc héndẹ: op daz séil die zefüere;* dazu noch zweisilbiger Auftakt in 82 *Des genendegen Gandîns* [9]) *sún, der vil wázzers ûz óugen gerêrte.*

1) *an vriundes arm volwahsen.*
2) *helen* L.
3) Beachte die Verschleifung!
4) *[den]* L.
5) *[diu]* L.
6) *[dîn]* L.
7) *junclichen* L.
8) Ma, *als ich lige* L.
9) *Gandînes* L.

11. Typus. Beschwerte Hebung steht im 1., 3. und 7. Fuß:

α) ⏊ — x ⏊ — x — x — x ⏊ — x — x (nicht belegt);
β) x ⏊ — x ⏊ — x — x — x ⏊ — x — x.
mit Änderung 64 *Ist daz ein sie? kumt*[1]) *mir minn, wie sol ich minne getriuten.*

β) 86 *Punierten und*[2]) *rungen, durch sende nôt sô muose er daz lâzen.*

12. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 1., 3. und 5. Fuß:

α) ⏊ — x ⏊ — x ⏊ — x — x — x — x (nicht belegt);
β) x ⏊ — x ⏊ — x ⏊ — x — x — x — x.

β) 7 *Owê, süezer sun Frimutêl, ich hân niht wan dich al eine.*

§ 28. Von den geraden Füßen nimmt wieder besonders der 4. unser Augenmerk in Anspruch.

13. Typus. Beschwerte Hebung steht in diesem allein:

α) — x — x — x ⏊ — x — x — x — x — x;
β) x — x — x — x ⏊ — x — x — x — x — x.

α) 146 *Wart gesant: daz was von art under krône ein jungiu küneginne;* 159; 162 *Grâ als eins tjostiures hânt, dem der schaft von*[3]) *gegenhurte slîfet* mit Änderung. β) 79 *Von mâgen und von mannen schiet, daz sîn vart den gar was diu verstolne;* 161 *Die sînen blanken füeze am*[4]) *loufe ouch von stiften ein teil wunden nâmen;* mit Auflösung und Änderung 72 *Hie enzwischen und ouch dan mîn lîp wirt gesehen in süezen sûrn*[5]) *arbeiten.*

---

[1]) *kumt* L. Allerdings in I *Ist das* mit tonloser Kopula; vgl. aber 118 II und 119 II.

[2]) *unde* L.

[3]) *von der* L mit G, *von* I.

[4]) La., *an dem* L.

[5]) *sûren* L.

§ 29. 14. Typus. Die Senkungssilbe des 4. und 7. Fußes fehlt:

α) _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x,
β) x _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x.

α) 44 *Immer sælec hie und dórt an den stæten prís die gezelten;* geändert 128 *Er ist* [1]) *von den liuten erbórn* [2]), *die niht lânt ir prís nider sîgen.* β) 32 *Er kôs si für des meien blíc, swer si sach bî tóunazzen bluomen;* mit Verschleifung 99 *Nu wis der Franzoysinne gemánt, obę ich dîner sórgę ie getrüege;* 58 *Ich hœre sagen, du sîst erbórn* [2]) *von der art, die nie kunde verdriezen;* im zweiten Falle von L abweichend.

15. Typus. Die Zusammenziehung trifft den 4. und 5. Fuß:

α) _ x _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x _ x _ x;
β) x _ x _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x _ x _ x (nicht belegt).

α) 141 *Uzę und innen kôs man drán schríft wol mit kosteclîchen dingen.*

16. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 3. und 4. Fuß:

α) _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x _ x _ x _ x;
β) x _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 5 *Daz imêre kiuschê unde stætekeit dem herzen næhet;* 6 (La.), 24, 37. β) *Und op mîn hant mit gâbê* 4 *oder in sturm ie hôhen prîs getæte;* 9, 54; mit zweisilbigem Auftakt und Änderung 81 *Was noch worden* [3]) *durch gewónhéit. im gap dar diu küneginnę ir hemde* (Ma.).

§ 30. 17. Typus. Der 3., 4. und 7. Fuß sind beschwert betont:

α) _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x _ x ⏊ ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x.

---

[1]) *Er ist* GI, *Erst* L.
[2]) *erboren* L.
[3]) *worden nie* L.

β) 10 *Sô vil der guoten díngé, dês diu werlt an sǽlden geniuzet;* 29, 46, 53, 85, 118; 158 *Do ẹr wider kom ûf die níuwé rôten vart, des nám in niht hæle*[1]) mit Verschleifung; geändert 21 *Si muose garômâtét*[2]) *und gebalsmet é schône werden;* 49 *Wan einer der niht óugén hât, der möht dich spǘrn*[3]), *gienger blinder;* 113 *Man sol bî drîer lándé krôn mich immer zéln*[4]) *für die armen;* mit zweisilbigem Auftakt 1 *Er getorste wol sich sélbén unt die sînẹ in stúrme gefüeren.*

18. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 3., 4. und 5. Fuße:

α) _ x _ x _́ _́ _́ _ x _ x _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x _ x _́ _́ _́ _ x _ x _ x _ x.

β) 3 *Und op der minnen süezé íe sælden kraft an mir begienge;* 23, 40; mit zweisilbigem Auftakt 27 *Diu an Gahmuretes*[5]) *ármé lác mit ir magtuomlîchem lîbe.*

19. Typus. Beschwerte Hebung steht im 1., 3. und 4. Fuße:

α) _́ _ x _́ _́ _ x _ x _ x _ x _ x (nicht belegt);
β) x _́ _ x _́ _́ _ x _ x _ x _ x _ x.

β) 19 *Gebár mit ir tṓdé*[6]) *eine tohter diu vil sælden hæte* (La.); und vielleicht 93 *Der Rǽmesche kéisér und der admirât der*[7]) *Sarrazîne* mit Änderung.

20. Typus. Es sind zusammengezogen der 3., 4., 5. und 7. Fuß:

---

1) Oder *Do ẹr wider kom ûf die níuwé rôten várt, des nam in niht hæle?*

2) *gearômâtet* L.

3) *spüren* L.

4) *zelen* L.

5) *Gahmurets* L; vgl. z. B. P. 53, 16; 65, 8; 70, 13; 101, 1; 117, 15; 224, 5; 239, 23; 301, 5; 332, 23; 333, 15; 400, 16; 491, 4; 808, 26; 814, 13. Ob jemals die synkopierte Form bei Wo. sich findet?

6) *mit tôde* L, *ir* La.

7) Mit I, *al der* L.

α) _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;
β) x _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

α) 134 *Rîterlîchiu béin díe trâgę. er wil fröude verkoufen.* β) 80 *Im volget ûf die várt. sîn schílt ander schílte gar eine.*

21. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 1., 3., 4. und 7. Fuß:
α) ⊥ _ x ⊥ ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x (nicht belegt);
β) x ⊥ _ x ⊥ ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x.

β) 107 *Nu wíl mir dîn tríuwé aller sorgen bánt gar zebrechen* und vielleicht, wenn Ma.s Konjektur das Richtige trifft, 11 *Man móhtę an templéisén manges herzen jámer beschouwen*[1]).

22. Typus. Die beschwerte Hebung trifft den 1., 3., 4. und 5. Fuß:
α) ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x;
β) x ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x.

α) 77 *Sús wil ich immér wúnschende sîn nâch dem gewinne;* 119. β) 28 *In Brúbarz die krôné trúoc, daz was in dem vünften jâre* (La.).

23. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 1., 3., 4., 5. und 7. Fuße:
α) ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x (nicht belegt[2]);
β) x ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

β) 84 *Diu flúst sînes*[2]) *hôhén múotes, an sórgen gewinne* mit Änderung.

§ 32. Endlich diejenigen Verse, die im 2. oder 6. Fuße beschwerte Hebung aufweisen. Für den 8. haben wir keinen sicheren Beleg; vgl. 56 und 72.

24. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 3. und 6. Fuß:
α) _ x _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x;
β) x _ x _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x (nicht belegt).

---

[1]) *schouwen* L.

[2]) *sînes* G, *sîns* L. L faßt den V. als unvollständig auf.

α) 140 *Immer zwischen ringen wol spanne lânc, niht mit stein verkrenket.*

25. Typus. Die Senkungssilbe des 1., 3. und 6. Fußes sind ausgefallen:

α) ⏊ _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x (nicht belegt);
β) x ⏊ _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x.

β) 154 *Vienc áschen und*[1]) *vórhen, die wîl si lás und der fröude den mangel* mit Änderung und Verschleifung.

26. Typus. Es stehen im 3., 4. und 6. Fuße beschwerte Hebungen:

α) _ x _ x ⏊ ⏊ _ x ⏊ _ x _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x _ x ⏊ ⏊ _ x ⏊ _ x _ x _ x.

β) 56 *Nu hœret magtlîch sórgé unde mánheit mit den arbeiten.*

27. Typus. Zusammengezogen sind der 2. und 7. Fuß:

α) _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x ⏊ _ x _ x.

β) 130 *An mannes ántlütze gein wîplîcher güet nie minner vergezzen;* 157 *Sie rief die júncvrouwen ane: die heten des bracken spîse gewunnen* mit dreisilbigen Füßen.

28. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 2. und 5. Fuße:

α) _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x _ x _ x.

β) 155 *Mich müet ir úf lœsen daz si tét: hei wan wærc*[2]) *sis erwunden.*

29. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 2., 4. und 7. Fuß.

α) _ x ⏊ _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x (nicht belegt);
β) x _ x ⏊ _ x ⏊ _ x _ x ⏊ _ x _ x.

---

[1]) *unde* L.

[2]) G, *wær* L.

β) 136 *Nider ûf die strâlsnitec mâl. daz si nimmer hünt mêre gesende* mit Verschleifung.

Es bleiben nun noch die Verse: 2, 8, 12, 16, 22, 47, 126 und 166. Sie sind alle irgendwie verderbt.

c. Vers IV.

§ 33. 1. Typus. Wieder begegnen uns eine Anzahl glatt gebauter Verse:

α) _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 90 *Minne helfę er hetę ein teil enphangn, er wessę ouch ir twinclîche stunde;* geändert 151 *Ehkunaht gert aller*[1]) *fürsten zil: wan er phlac sîner vert*[2]) *vil schône.* β) 11 *Swenn er den grâl mit sîner hant und mit ir helfe rîterlîchen werte;* 32 *(ir lîp)*, 40, 55 *tâten* (nicht streichen!), 97, 102, 136 *(jagte unz* ohne Elision!), 154 *(die schrift!)*, 157; mit Verschleifung 120 *Ich weiz wol daz in wider gein mir jagt sendiu sorge, der mich doch kan mîden;* 128, 142; 160 *Daz er* (zweis. Auftakt!) *ninder spürte wilt noch hunt, und wart ouch von dem winde der hôre verirret;* 98 *Nu muoz ich dir Sigûnen nennen, diu hât ane gesiget mînem*[3]) *herzen* mit Änderung.

§ 34. Ebenso zeigen wieder eine Reihe von Beispielen Zusammenziehung in einem der ungeraden Füße:

2. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 7. Fuße:

α) _ x _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x.

α) 145 *Daz in nimmer ougę ersiht ûf dem unstæten wénkenden market;* mit Änderung 35 *Unzę ir minne wart*

---

[1]) *[aller]* L.

[2]) *verte* L.

[3]) *mîm* L.

gedient vor Kanvoleiz mit spérn[1]) *hurteclîche.* β) 27 *Des süezen Frimutelles kint, die man von Muntsalvâtsche dar sande;* 36, 39 (*Er wirt* nicht zu tilgen; *hêrrẹ ich*), 96; mit Auflösungen 170 *Von dem unverzagten*[2]) *sicherboten, obe der swebẹ od sinkẹ an dem prîse;* 105 *Sigûn diu sigehaft ûf dem wal, dâ man welt magde*[3]) *kíuschẹ und ir süeze;* im 1. Falle zweis. Auftakt, in beiden Änderung gegenüber L; ebenso von L abweichend 89 *Des twanc in niht ein dürkelz wenken, ez tet starkiu líebe*[4]) *diu ganze;* 131 *Daz ich den Grâharzoys vor al der werlde nu mit úrloub*[5]) *sô minne;* 104 *Den hât Sigûn Kîôtes kint an ir, jehent ir erkántlîchiu*[6]) *mære;* 112 *War kom dîn sunneclîcher blic? wê wer hât den verstóln*[7]) *dînen wangen.*

3. Typus. Die Senkungssilbe des 5. Fußes ist ausgefallen:

α) ‿ x ‿ x ‿ x ‿ x ⏑́ ‿ x ‿ x ‿ x ‿ x;

β) x ‿ x ‿ x ‿ x ‿ x ⏑́ ‿ x ‿ x ‿ x ‿ x.

α) 93 *Swaz dich bræht in siuftebæren pîn, daz muoz mich an fröudn*[8]) *ouch phenden.* β) 43 *Ir hôchgeburt si zucket ouch her für, und ir künn daz lieht gemâle;* 58, 100, 135; mit Auflösungen 161 *Er hiez si twahen ê er kom underz zélt. sus vant er Sigûn dort unde;* 165 *Und obẹ ich wirdec wær ze nemen, dâ fúr woltẹ ich mich der schrifte nieten;* 69 *An liuten, die ir schaden nie gewúrben, daz si den fröude zebrichet;* mit Änderungen 111 *Nu wahset in mîn swærẹ ein niuwer dórn, sît ich kius sus*[9]) *an dir pîne;* 129 *Der funken*[10]), *die ûz helmẹn*

1) *speren* L.
2) *unverzageten* L.
3) *magede* L.
4) *lieb* L.
5) *urloube* L.
6) GM, *bekantlichiu* I, *erkantlich* L.
7) *verstolen* L.
8) *fröuden* L.
9) *[sus]* L.
10) *[Der funken]* L.

und ecken springent dâ fiurîn regen sich mêret[1]) (beachte die Verschleifung *regen sich*!).

4. Typus. Die beschwerte Hebung steht im 3. Fuß:

α) _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _'x _ x _ x;

β) x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 156 *Gardevîaz zúcte und spranc durch gâhen nâch huntwildes verte.* β) 37 *Des wil ich hie geswîgen, und künden iu von magtuomlîcher minne;* 49, 52, 60, 65, 71, 82, 83, 88, 107, 109, 121, 140, 149, 153, 158, 159 *(nu ẹr-);* mit dreisilbigen Füßen 141 *Mit guldîn nagelen wâren die steine vaste* (Hiat!) *an die strange genietet;* 59 *Dune* (zweis. Auftakt oder *Du ẹn-?) wizzest es vil rêhte die wârheit, sone (so ẹn-?) solt du dich niht vergâhen;* von L abweichend 25 *Die zwuo gespilen wúohsen daz nie gesagt wart*[2]) *von ir prîses vlüste;* 38 *Swenn alle fürsten wérdent erborn*[3]), *ir keiner baz nâch prîse wirbet;* 164 *Sigûne, süeziu mágt*[4]), *lâ dir sîn*[5]) *die schrift am seile gar unmære;* 137 *Die glesten durh den wált*[6]) *sam diu sunnẹ. aldâ vienc er den brackn*[7]) *niht eine.*

5. Typus. Zusammengezogen ist der 1. Fuß:

α) ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x;

β) x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 63 *Gót weiz wol daz ich nie bekande minnen flust noch ir gewinne*[8]). β) 81 *Ez rüortẹ etwaz brûnes an ir huf: den puneiz vor Baldac erz fuorte;* 94, 99, 152.

---

[1]) *gemêret* L.

[2]) *nie wart gesaget* L. Gebraucht Wo. auch unsynkopiertes *gesaget?*

[3]) *erboren* L.

[4]) *maget* L.

[5]) *[sîn]* L.

[6]) *[durh den walt]* L.

[7]) *bracken* L.

[8]) Oder mit Leitzm. *Got weis wol das ich níe bé-kande minnen flust noch ir gewinne* mit *Got* in Auftakt?

§ 35. Zwei der ungeraden Füße zeigen Synkope der Senkungssilbe.

6. Typus. Dies sind zunächst der 5. und 7. Fuß:

α) _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;
β) x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

α) 139 *Immer swâ diu spannẹ erwant, an ein ánder gewórht mit gezierde;* zweisilbiger Auftakt nach Zäsur! β) 20 *Die flust an rehten fröuden und gewín immer mêrẹ an den sórgen;* 48, 51 (La.), 62, 113, 125, 146, 147; mit Änderungen 26 *Und Kingrivâls: zin beiden truoc sîn hóubet*[1]) *vor fúrsten die krône;* 44 *Der ûz von Muntsalvâtsche wart*[2]) *gesǽt, den die héilhaften námen:* 75 *Daz was Sigûnen herzenôt*[3]) *; in zwéin reit diu minnẹ ûf die lâge* (Ma.); 144 *Die varnt*[4]) *hie in der werlde gunst und wírt in dort sælde ze lône.*

7. Typus. Die beschwerten Hebungen füllen den 3. und 7. Fuß:

α) _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;
β) x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x.

α) 68 *Tuo der minnẹ ir réht, ê diu minn uns beidẹ in hérzen verderbe;* geändert 66 *Minne stilt mir fröudẹ ûz dem herzen, ez entóhte einem*[5]) *diebe.* β) 8 *Nu wer dich sun al éine: mîn kraft diu wil uns béiden enphliehen;* 12, 13, 67, 79, 138; mit Auflösung 29 *Daz si geselleké̆it und der stæten liebe an ir solte vereinen;* von L abweichend 80 *Daz im ein ander schílt*[6]) *heiles wunschtẹ, ob dirre schílt kunde niesen;* 17 *Sus nimt*[7]) *diu werlt ein éndẹ: unser aller süezẹ am órte ie muoz sûren;* 28

1) *houbet* G, *houbt* L.

2) *in die werlt wart* L. Die Streichung im Anschlusse an La.

3) So Ma. mit I; *herzenôt und diu sîne* G. Vgl. II; ferner 54 IV.

4) *varent* L.

5) GHI, *eim* L.

6) *[schilt]* L.

7) *nimet* L.

Dô muosen si sich schéiden, die jungen zwuo gespiln[1], *niht die alten;* 87 *Ich weiz den fürsten, sóltę er daz lern, man lêrtę ein bérn*[2]) *ê den salter*[3]); 130 *Sîn blic sol dîniu óugen gesüezn*[4]):. *ûf gelt dîn mínnę ich im*[5]) *nenne;* mit zweisilbigem Auftakt 36.

8. Typus. Synkopiert sind die Senkungssilben des 1. und 7. Fußes:

α) _́ _ x _ x _ x _ x _ x _́ _ x _ x (nicht belegt);
β) x _́ _ x _ x _ x _ x _ x _́ _ x _ x.

β) 86 *Swâ kínt lernt ûf stên an stüeln, diu müezen ie zem érsten dar kriechen.*

9. Typus. Die beschwerte Hebung fällt in den 3. und 5. Fuß:

α) _ x _ x _́ _ x _́ _ x _ x _ x _ x;
β) x _ x _ x _́ _ x _́ _ x _ x _ x _ x.

α) 168 *Die der bracke zóch ûf der vérte, den du mir brǣhte gevangen* und 3 *Daz ist nu verwíldet vil gár mînem*[6]) *seneden klagendem lîbe*; in beiden Fällen Verschleifungen!

β) 18 *Die wîlę ich hân die sínne, sô wírt es von mir gewünschet selten*[7]); mit zweisilbigem Auftakt: 73 *Und Ipomidôn der wérdę: ûz ir hér wart vil niwer sper zebrochen;* 85 *Und daz sîn gedanc nâch líeplîcher líebę unvergezzen sô gedenket.*

10. Typus. Es findet sich Zusammenziehung im 1. und 3. Fuße:

α) _́ _ x _́ _ x _ x _ x _ x _ x _ x;
β) x _́ _ x _́ _ x _ x _ x _ x _ x _ x.

---

1) *gespilen* L.

2) *beren* L.

3) *Ich weiz den fürsten, soltę er daz lern, man lêrt ein bern ê den salter* mit beschwerter Hebung im 2. (Interpunktion!) und 7. Fuß?

4) *gesüezen* L.

5) *i'm* L.

6) La, *gar verwildet minem* L.

7) Oder mit beschwerter Hebung im 3. und 4. Fuß?

α) 103 *Hât dich mîn müemel betwungn*[1]), *ôwol dich der lieplîchen melde;* Änderung gegen L! β) 110 *Die lieplîchen liebẹ in ir herzen: daz qual sus nâch kintliem*[2]) *recken* (Ma.), 115 *(wîblien);* mit Änderung 163 *Hinzẹ ím nâch der schriftẹ an dem*[3]) *seil: diu flust muoz nu vil sper zebrechen;* 19 *Diu phlác sô vil tríuwen, die man von ir noch sagt*[4]) *in mangen*[5]) *landen.*

§ 36. Zusammenziehung kann aber auch in mehr als zwei ungeraden Füßen angewandt sein.

11. Typus. Beschwerte Hebung im 3., 5. und 7. Fuß:

α) _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;
β) x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

α) 53 *An ir çlâren lîben und ínnẹ an den hérzen verquâlen:* β) 124 *Sîstu im holt, sô lấ dînen wúnschlîchen lîp niht verderben;* 134, 169; von L abweichend 57 *Nu hilf mir, süeziu mágt*[6]), *ûz den sórgen, sô túostu helflîche;* 78 *Des wart sît Parzivâl an Sigûnen*[7]) *zer línden wol innen;* 101 *Die wîle wis mîn vógt, daz dîn schérm mich ernér vor ir*[8]) *twingen;* mit Auflösung 116 *Er quelt mîn wilde gedánkẹ an sîn bánt, al mîn sin ist im bendec.*

12. Typus. Die Senkungssilben des 1., 3. und 7. Fußes sind ausgefallen:

α) ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;
β) x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x.

α) 122 *Âl dîniu wîslîchen wort sint ûz ir münde*

1) *betwungen* L.
2) *kintlichem* L.
3) G, *am* L.
4) *saget* L.
5) *manegen* L.
6) *maget* L.
7) GMI, *Sigûn* L.
8) Ma., *Sigûnen* GMI.

gesprochen[1]. β) 54 *Die erwárber und*[2]) *wándę in vil dickę ir nôt: nu wéndę ouch die sîne;* 91 *Si ęntwírfet und*[2]) *strícket vil baz noch spæh dan spélten und*[2]) *drîhen.*

§ 37. Unter den geraden Füßen kommt wieder vor allem der 4. in Betracht.

13. Typus. Zusammengezogen ist der 4. Fuß allein:

α) _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x.

α) 16 *Und ouch durch der wîbe lón gezimieret gein der tjoste rîten.* β) 14 *Sîn herze was gein hôhem prîs ie der kost und der tât unverdrozzen;* 46 (*lûterlîche, al* Hiat!); von L abweichend 72 *Ich wart in dîne hęlfę erbórn*[3]): *nu hilf sô daz mir an dir gelinge;* 126 *Mahaude, diu sîn muoter wás, und diu künegîn sîn muom*[4]) *Schôette;* geändert 74 *Sus jagt*[5]) *in diu minn an den ré: den enphienger von Ipomidône;* mit Verschleifung und dreisilbigem Reim 132 *Der wart ein wîle gehalden úf: des bin ich durh friunde noch die klagende.*

§ 38. Die beschwerte Hebung steht im 4. und einem anderen Fuße.

14. Typus. Es fehlt die Senkungssilbe des 4. und 7. Fußes:

α) _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x;

β) x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x.

α) *Gardevîaz hiez der húnt: daz kiut tiuschen Hüete der verte.* β) 9 *Ich mac geleben daz ir prîs wirt vor anderm prîse der helle;* von L abweichend 133 *Der lief und spranc den allen*[6]) *vór, die des phlâgn úf rîters ge-*

---

[1]) Vielleicht besser *Al diniu wîslichen wórt sînt ûz ir múnde gesprochen* mit *Al* im Auftakt, da es vor Poss.-Pron. immer so behandelt zu sein scheint.

[2]) *unde* L.

[3]) *erboren* L.

[4]) *muome* L.

[5]) *jaget* L.

[6]) Leitzm., *allen den* L; Bartschs Konjektur *al den* ist unmöglich (s. DWb.).

beine; 148 *Flôrî starp ouch der selben tjóst, doch ir lîp nie spérs*[1]) *orte genâhte.*

15. Typus. Die beschwerte Hebung fällt in den 3. und 4. Fuß:

α) — x — x –́ –́ — x — x — x — x — x;
β) x — x — x –́ –́ — x — x — x — x — x.

α) 1 *Daz ich schaft muoz lâzén: des phlac ich etwenne schônẹ und gerne;* 2 (La.); 76 *Wünsche mir gelückés, süeziu magt*[2])*: ich muoz von dir zen heiden.* β) 4 *Iâ muoz al mîn geslähtè immer wârc minn mit triuwen erben;* 7, 42, 45, 61, 70, 95, 106, 114, 117, 123; von L abweichend 47 *Er wart iedoch in hérzén nôt beslozzen*[3]) *von Sigûnen minne* und mit zweisilbigem Auftakt 167 *Wis genædec, süeziu mágt*[4])*, hált niht mîn herz sô langẹ in dînen banden.*

16. Typus. Zusammengezogen sind der 1. und 4. Fuß:

α) –́ — x — x –́ — x — x — x — x — x;
β) x –́ — x — x –́ — x — x — x — x — x (nicht belegt).

α) 162 *Réhtẹ alsô was daz séil durch der herzoginne hant gefüeret.*[5])

---

[1]) *speres* L.

[2]) *maget* L.

[3]) Wortstellung nach G, während L auch darin HI folgt: doch steht dann ungerechtfertigte beschwerte Hebung im 6. Fuß.

[4]) *maget* L.

[5]) Wohl besser mit Umstellung *Rehtẹ alsô das séil durch der herzoginne hánt was gefüeret,* da Wo. *rehte* vor *als, alsô, alsam* niemals beschwert betont: P. 1, 19 *Rehtẹ alsam ein schellec hase;* 171, 20 *Reht als jenes vrâgen slê;* 274, 7; Wh. 69, 12; P. 248, 4 *Reht als er gênde sliefe;* 260, 3; 278, 17; 340, 15; 438, 8; 514, 20; 565, 9; Tit. 110, 1; Wh. 100, 12; 422, 22; 457, 9; P. 226, 15 *Si stuont reht als si wære gedræt;* Wh. 264, 11; P. 290, 7 *Der ger'e tjoste reht als ê;* Wh. 390, 12; 426, 16 *Reht alsô die regenbogen.* Vgl. Gotfr. 351, 842, 1987, 3197, 3292, 3468, 3657, 8312, 8404, 9106, 10789, 13738, 14219, 14287, 16125, 16625, 17412, 17573 *(glüejender?);* 25, 3810, 6617, 8108, 8296, 9909, 11123 (vgl. 17573), überall *reht* im Auftakt; dagegen

§ 39. Ebenso kann beschwerte Hebung im 4. Fuße mit mehreren anderen verbunden sein.

17. Typus. Der 4., 5. und 7. Fuß ist zusammengezogen.

α) — x — x — x ⊥ ⊥ — x ⊥ — x — x (nicht belegt);
β) x — x — x — x ⊥ ⊥ — x ⊥ — x — x.

β) 50 *Minn twinget rîter under hélm*[1]), *mínnę ist vil éngę an ir rûme.*

18. Typus. Es fehlen die Senkungssilben im 3., 4. und 7. Fuße:

α) — x — x ⊥ ⊥ — x — x ⊥ — x — x;
β) x — x — x ⊥ ⊥ — x — x ⊥ — x — x.

α) 10 *Urrepanse de schóyén lop mac ander lóp niht gestillen*[2]) mit Verschleifung. β) 5 *Wan mit dem tôdę al éiné: anders kan daz níemen verirren;* 24, 41, 77, 119, 150.

19. Typus. Die beschwerte Hebung fällt in den 3., 4. und 5. Fuß:

α) — x — x ⊥ ⊥ ⊥ — x — x — x — x (nicht belegt);
β) x — x — x ⊥ ⊥ ⊥ — x — x — x — x.

β) 23 *Daz ir deweder hôhér mínne noch tjoste niht engerte* und 118 *Man mac mich für die áltén séndén wol zeln*[3]), *niht für die jungen.*

20. Typus. Zusammenziehung im 1., 3. und 4. Fuß:

α) ⊥ — x ⊥ ⊥ — x — x — x — x — x (nicht belegt);
β) x ⊥ — x ⊥ ⊥ — x — x — x — x — x.

3559 *Rehtę als er si wolte hân* und 5046; im Innern des V. ist *rehtę* vor *als* tonlos: 6848 *Der tete, reht als si alle tuont (tet?),* 9385, 11695, 16979, 17298; es ist betont: 299 *Er tet vil rehtę als elliu kint,* 4761, 4905, 6173, 9871, 10194, 13780, 18165 (vgl. 7156 *Vil rehtę als imę enboten was); Rehtę alsô* steht: 1113 *Er ergienc in reht alsô man giht,* 3469, 10658, wohl auch 8976 *Reht alsô* (*alse* Bechstein) *des tiuvels kint; rehtę alsam:* 3550 *Und rehtę alsam ein harm blanc.*

[1]) Oder *helme* mit GHi?

[2]) Oder *Urrepánse de schôyén lop* usw., mit *Urre-* im Auftakt?

[3]) *zelen* L.

β) 84 *Er wǽre noch sánftér tôt als Gurzgrî von Mabonagrîne;* mit Verschleifung 92 *Wie vért sus Anphlîsén knabe? sîn trûren kumt mir niht ze mâze.*

21. Typus. Beschwerte Hebung im 3., 4., 5. und 7. Fuß:

α) _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x (nicht belegt);

β) x _ x _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x ⊥ _ x _ x.

β) 22 *Er begunde sich des swértés, hélmes und*[1]) *schiltes verzîhen.*

22. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 1., 3., 4. und 5. Fuß:

α) ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x (nicht belegt);

β) x ⊥ _ x ⊥ ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x.

β) 6 *Díu gâbe was vór mír nie menneschlîcher hende worden*[2]).

§ 40. Fälle, die beschwerte Hebung in einem anderen geraden Fuß aufweisen, sind äußerst selten.

23. Typus. Zusammengezogen ist der 6. Fuß.

α) _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x (nicht belegt);

β) x _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x.

β) 15 *Sô kosteclîche hôchgezît gesach noch nieman bî mangen jâren.*

24. Typus. Die Senkungssilbe fehlt im 4. und 6. Fuß.

α) _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x (nicht belegt);

β) x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x.

β) 64 *Od fliuget minn ungernẹ ûf hánt durh díe wíldẹ? ich kan minn wol locken.*

25. Typus. Beschwerte Hebung im 1., 3. und 6. Fuß:

α) ⊥ _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x (nicht belegt);

β) x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x.

---

1) *unde* L.

2) Besser *Díu gâbe was vor mir níe menneschlîcher hende worden*, da eine beschwerte Hebung auf Präp. bei Wo. im Innern des Verses sich nirgends findet; *Diu* stark demonstrativ.

β) 21 *Vil künge unde fürsten kom dar zer lîchlege an allen sîten*[1]).

Es bleiben also übrig 56, 108, 155, 166.

d. Besprechung der Änderungen gegen L.

§ 41. Vielfach im Vorausgehenden ist der Text gegen L geändert worden, was nun gerechtfertigt werden muß.

Zunächst die Fälle, wo gegen L wieder die gewöhnlicheren Formen eingesetzt worden sind.

In 104 IV ist mit allen Hss. die flektierte Form *erkantlîchiu* in den Text aufgenommen. L ist offenbar der Verschleifung auf Senkung *jehent* ausgewichen, da das erste *-e-* in gewöhnlicher Rede betont ist. Aber wir finden im Tit. wiederholt Vollverba vor Pronominen in Senkung: 1 III *Sît sprach er in alter 'ich lerne;* 6 III *Dâ vant ich geschriben al mîn orden;* 41 III, 57 III, 75 III; vgl. ferner 30 III, 23 III, 40 III. In unserem Falle jedoch wiegt *jehent* kaum schwerer als die angeführten Verbalformen; es wird in seiner Betonung stark gedrückt und ist so imstande, an dieser Stelle zu stehen, zumal Wo. *-h-* sehr schwach zu sprechen scheint[2]).

In 123 II lesen wir mit den Hss. *getörst;* denn Lm. hat *törst* nur eingesetzt, um den schweren Auftakt nach der Zäsur zu vermeiden, ein Grund, der für uns wegfällt (vgl. § 25). Dies hat aber im Gefolge, daß statt *nimêr* bei L *nimmer* geschrieben werden muß.

Ebenso besteht nun weiter kein Anlaß, in Z. 169 I *imêr* zu lesen. Der Vers wird mit der La. *immer* geschmeidiger und schließt sich besser den gefundenen Typen an.

1) Oder *Vil künge unde fürsten kom dâr zer lîchlege an allen sîten* mit beschwerter Hebung im 1., 3. und 5. Fuß?

2) Wilmanns 4, 100 ff.

In einer Reihe anderer Verse sind an Stelle der apokopierten Formen wieder die vollen eingeführt: 89 IV *liebe;* 23 IV *minne;* ebenso 64 I, 66 I; *steine* 143 II; *wære* 155 II.

Synkopen sind aufgelöst: *Gahmuretes* 27 II; *houbet* 26 IV; *muoter* 115 I; *Sigûnen* 78 IV; *mînem* 98 IV; *mînen* 71 IV; *sînes* 84 II; *eines* 18 I. II, 150 II; *einem* 66 IV; *sprichet* 46 I; *wæren* 162 I usw.

Die infolge Enklise entstandene Zusammenziehung ist beseitigt bei *an dem* 163 IV und *ich im* 130 IV.

All dies bedarf keiner weiteren Begründung, da die kürzeren Formen hier überall nicht notwendig, sondern nur möglich sind.

§ 42. Dagegen sind neu apokopiert: *urloub* d. sg. 131 IV; *muom* 126 IV[1]); *rein* 51 II; *vert* 151 IV (vgl. 132 II); *dîn* 130 IV; *kius* 111 IV; *müez* 169 II; *sul* 108 II; *und* 11 I, 22 IV, 54 IV, 86 II, 91 IV beidemal, 100 II, 146 I, 154 II. Daß diese Apokopen gestattet sind, geht hervor aus den Zusammenstellungen Ma.s 2, LXXVIII und LXXXIII; s. auch Bötticher Germ. 21, 262 ff. Was speziell *und* betrifft, so sind die sicheren Belege für die zweisilbige Form im Tit. wenig zahlreich: 5 II, 7 I, 21 IV, 56 II, 117 II; vgl. dagegen 1 II, 7 IV, 9 III, 11 II, 12 II(?), 14 IV, 19 I, 20 IV, 21 II, 26 IV, 29 IV, 36 IV, 37 II. III. IV, 38 II usw.[2]) Daher habe ich in zweifelhaften Fällen überall *und* eingesetzt. Vgl. auch 108 III, wo das Metrum ebenfalls *und* fordert.

---

[1]) Lm. ist gezwungen, *muome* beizubehalten, weil er *Schœne* betont. Vgl. XXVIII und Singer Anz. 30, 84.

[2]) In den Lied. steht nur éin sicheres *unde* (4, 20), dagegen 18 sichere *und* (3, 7. 8; 4, 33. 39. 40; 5, 14. 37; 6, 23; 7, 9. 12. 19. 22. 26. 36; 8, 14. 32 [3 Fälle]). — Lm. war im Tit. infolge seiner Regel, daß der Einsilbler gegenüber einer vorausgehenden Endsilbe stets den Ton trage, öfter zu *unde* genötigt, so 22 IV, 54 IV, 86 II, 91 IV, 154 II. Doch vgl. Paul Grdr. II 2², 56 f.

Ebenso sind vielfach synkopierte Formen gegen L in den Text aufgenommen: *varnt* 144 IV; *bern* 87 IV; *spers* 148 IV; *spern* 35 IV; *erborn* 38 II. IV, 58 II, 72 II, 128 II, 147 I (vgl. 53 II); *spürn* 49 II; *heln* 95 II; *hilst* 97 I; *zeln* 113 II; *gespiln* 28 IV; *kumt* 63 II[1]); *kumst* 67 II; *wont* 60 I (vgl. 48 IV bei L); *magt* 14 II, 43 II, 52 II, 57 IV, 66 I, 68 I, 76 I. IV, 149 II, 152 II, 164 IV, 167 IV, 168 I; *magde* 105 IV, 78 II; *vogt* 101 IV; *klagt* 163 II; *jagt* 74 IV (vgl. 120 IV); *gesigt* 106 I. Ob hier durchaus die Kurzformen anzusetzen sind, könnte nur eine Untersuchung dieser Wörter in großem Umfang ergeben. Wenn ich sie trotzdem, soweit nicht andere Kriterien dagegen sprachen, überall in den Text aufnahm, so geschah dies deshalb, weil sie die gewöhnlicheren sein dürften. Dagegen muß die unsynkopierte Form bleiben in den VV. 109 III *helen,* 25 IV *gespilen,* 98 IV *ane gesiget* und 138 II *unverzagetlîche,* da wir in allen diesen Fällen eine rhythmisch (so 25 IV und 109 III) oder deklamatorisch (98 IV und 138 II) unmögliche beschwerte Hebung erhielten. Aus P. vgl. man 1, 5 *unverzaget;* 344, 4 *unverzagetlîche*; ebenso 704, 12; 202, 22 *maget;* ebenso 784, 22; 817, 1 u. ö.; 453, 5 *helen*; 318, 21 *bezalen;* 674, 17 *sulen;* 294, 18 *müle;* 214, 17 *heres;* 219, 19; 388, 11 ebenso; 106, 15 *speres;* 556, 26 *erboren;* 330, 12 *vloren* usw.

Die Synkopen *sûrn* 72 II, *mâgn* 100 II[2]) und ähnliche, ferner *brackn* 137 IV sind nicht von Belang, da Vokal, bzw. der gleiche Konsonant folgt. Ferner ist *Gandîns* 82 II ohneweiters zulässig. Vgl. Haupt z. Er. 7703; Bötticher Germ. 21, 262 ff.; Bock, Festschrift des Wilh.-Gymn. 58: 'Synkopierte Genetive von

[1]) 117 III ist mit Ma. *kom et* zu lesen.

[2]) Am meisten fallen wohl auf: 103 IV *betwungn*, *dwol;* 129 III *Sich schickn! ûf;* 130 IV *gesüezn: ûf;* doch vgl. 32 IV *volwahsn*, *ich;* 90 IV *enphangn*, *er.* Ähnliches auch im P. und Wh.

Substantiven rechtfertigen die Hss. bei Liquida im Stammauslaut *mærs, grâls, Gâwâns, lôns'*.

Und nun die Fälle, in denen die Vorsilbe *ge-* gegen L synkopiert ist: *garômâtet* 21 II, *gunêret* 97 II, *gunsüezen*[1]) 163 II. L selbst schreibt bloßes *g-* in *gerbet* 126 II. Diese Synkope ist bei Wo. auch sonst überall durchzuführen; daher ist zu lesen: *gankert* P. 225, 3; *gêr(e)t* 748, 23. 28; 817, 18; Wh. 87, 30; 95, 28; 191, 16; 331, 7; *gîlt* Wh. 83, 5. Dabei dürfte in 331, 7 die La. von K vorzuziehen sein: *Baz wart für dich gêret.*

Die Beispiele, die diesen Schwund des *-e-* beweisen, sind sehr zahlreich. So sind vor allem wichtig die VV.: P. 748, 16 *Al mîne gote des gêret sint* und 319, 11 *Scham ist ob siten ein güebet uop.* Setzen wir hier die Vollform ein, so entstehen ganz ungerechtfertigte viersilbige Füße. In einer Reihe anderer Fälle erhielten wir übermäßig schwere dreisilbige Takte: P. 736, 27 *Zem fôreht gankert ûf dem mer;* 133, 8 *Mir ist nâch laster gendet;* 674, 8 *Der wirt wol gendet âne swert;* 617, 28 *Der leider noch ungendet ist;* 803, 13 *Mit sælde ich gerbet hân den grâl;* 297, 27 *Des sint die valschen gêret;* 751, 12 *Dâ von der touf noch gêret ist;* 50, 16 *Für zucker gæzen in diu wîp;* 274, 27 *Was gegangen, dô ers âbents gaz;* 582, 27 *Dâ stênes unz er gæze;* 676, 9 *Si sulen ouch slâfen, dô man gaz;* 784, 23; 827, 7; 688, 25; Wh. 108, 21; 116, 13. Mitunter ergäbe sich dreisilbiger Auftakt[2]): P. 172, 27 *So müezet ir gunêret sîn;* 258, 20 *Sô het ich mich gunêret;* 267, 6 *Gein der*

[1]) Über die Unbetontheit von *un-* vgl. § 62.

[2]) An sich beweisend sind diese beiden Kriterien freilich nicht; aber bei der ungemeinen Häufigkeit des Auftretens solcher Erscheinungen wird man sie im Zusammenhang mit den anderen Gründen wohl geltend machen dürfen. Bei *gewinnen* z. B. entsteht dadurch, daß wir die unsynkopierte Form durchführen, ein einziges Mal dreisilbiger Auftakt: 298, 23 *Iwer œheim der künec hêr Gewinnet nimmer sölhen Keien mêr,* wo aber die künstlerische Absicht deutlich genug durchblickt; s. Ma. z. Stelle.

gunêrten herzogîn; Wh. 110, 21 *Ir gunêrten Sarrazîne;* 116, 13 *Der grâve sprach 'gunêrten;* 445, 21 *Von den bin ich gunêret;* vielleicht 449, 2, außer man zieht *Sîne gîserten arme* mit überfülltem zweiten Fuß vor. Sehr häufig endlich käme starker zweisilbiger Auftakt zustande (s. S. 52, A.[1]): P. 88, 17; 453, 21; 455, 15 *Von wem ist mich ûf gerbet;* 818, 11; 459, 19 *Got hât dich hie wol gêret;* 279, 19 *Dô sprach er 'gezt ir übele hie* (überfüllter erster Fuß?); 218, 14 *Greif an die gîserten hant;* 615, 3 *Si sprach 'an gîsertem arm* (überfüllter erster Fuß?); 820, 14 *Mîn sun ist gordent ûf den grâl (sún ist ge-?);* Wh. 455, 21; P. 267, 6; 105, 16; 255, 13; 264, 8; 315, 20; 316, 25; 353, 22 u. ö.

Für das Gegenteil fehlt jeder Anhaltspunkt. Das wird noch deutlicher, wenn wir einen Fall betrachten, in dem Wo. stets die unsynkopierte Form hat; und zwar wählen wir wegen des reichen Materials das Verbum *gewinnen.* Zunächst die Form *gewan.* Hier füllt *ge-* sehr häufig die Senkung des dritten Fußes im stumpfen Verse: P. 17, 3 *Disen ruoft er dâ gewan;* 19, 28; 28, 2; 72, 12; 97, 2; 29; 103, 12; 112, 22; 117, 20; 170, 2; 209, 12; 240, 28; 249, 10; 258, 21; 272, 23; 276, 20; 292, 6; 297, 15; 326, 27; 331, 13; 357, 22; 367, 11; 407, 5; 419, 30; 439, 24; 523, 27; 586, 29; 648, 20; 656, 24; 664, 18; 694, 18; 708, 24; 710, 12; 735, 4; 740, 22; 823, 30; 825, 7; Wh. 3, 7; 7, 20; 10, 8; 12, 12; 47, 20; 25; 50, 6; 51, 8; 53, 27; 65, 16; 66, 8; 68, 9; 78, 2; 85, 2; 92, 27; 95, 15; 96, 24; 111, 17; 134, 11; 143, 3; 155, 6; 178, 15; 195, 10; 203, 3; 209, 25; 217, 10; 218, 22; 227, 30; 239, 8; 254, 30; 262, 12; 410, 12; 415, 12; 428, 10; 449, 12 u. 460, 14. Dazu kommt noch L. 4, 37: *Mit druck an brust dîn kus mirn an gewan.* In all den Versen des P. und Wh. — es sind ihrer 74 — ist Synkope unmöglich, weil wir sonst unerlaubte beschwerte Hebung erhielten. Vgl. Zwierz. Zs. 45, 384 und 391. Im Liede aber haben wir bei

Wo. immer Alternationstechnik. — Wie die Rhythmik, so verlangt wiederholt auch die Deklamation nach der vollen Form; so bekämen durch die Synkope des *ge-* eine unmögliche starke Betonung: *dâ* P. 15, 4; *sicherheit* 72, 12; *rîterschâft* 97, 2; *ir* 97, 29; *mêr* 103, 12; *herzenôt* 249, 10; usw. Andere Verse würden recht hart klingen: z. B. P. 19, 28 *Swenn er den arzât gewan;* 117, 2 *Und wie erz harnasch gewan.* Nichts beweisen natürlich Verse wie P. 77, 29: *Dirre flôs, jener gewan:* oder 352, 22; 363, 26; 480, 9.

Ebenso zeigt es sich im Pl. und Part. Prät., daß *-e-* hier nicht getilgt werden darf. Klingende Verse mit beschwerter Hebung an zweiter Stelle finden sich bei Wo. äußerst selten; sie würden sich, wenn wir synkopieren wollten, ergeben in: Wh. 128, 29 *Haben noch nie gewunnen* und vielleicht 419, 1 *Dise âht, von im gewunnen.* Vgl. 294, 30; P. 105, 8; 580, 10. Auch die Anforderungen der Deklamation würden vernachlässigt: P. 212, 19; *Sie gewunnen, sie verlorn;* 481, 19 *Wir gewunnen Gêôn;* vgl. 82, 13; 102, 16; 359, 28; 680, 4; Wh. 142, 5; 446, 1. — In Tit. 157, 2 gestattet die Rhythmik eine Synkope nicht.

Ebenso kann *-e-* nicht ausgestossen werden in: P. 154, 15 *Möhtestu mirz an gewinnen;* 363, 9; 546, 3; 702, 17; vgl. P. 577, 15; 592, 16; Wh. 293, 26.

Dagegen fehlen alle beweiskräftigen Argumente für Synkope des *ge-* in *gewinnen;* denn daraus allein, daß es in mehrsilbigen Auftakten steht, können wir nichts schließen; vgl. P. 298, 24; 500, 17; 519, 19. Somit ist bei L *ge-* im Tit. in den VV. 17, 1; 27, 1; 60, 4 vollkommen berechtigt[1]).

Rhythmik, Deklamation und Schmelz des Verses zwingen uns hier, die volle Form beizubehalten; nichts

[1]) Das Material ist Seweras Progr..-Aufsatz, Ried 1891, entnommen. — Für das Sb. *gewin* vgl. z. B. Tit. 63 IV, 68 II, 77 II, 84 II, 147 II usw.

davon aber in den Fällen, wo *ge-* vor Vokalen steht. Daher werden wir überall, auch in den zweifelhaften Fällen, synkopieren. Infolgedessen ist der Vorschlag Lm.s für 2 II unannehmbar. Vielleicht ist der Vers durch Umstellung zu heilen: *Dés sòlt der lúft sîn von spérs krache gêrt ûz mîner hende*[1]*;* zur Synkope des *-e-* nach *-r-* in *gêrt* vgl. San Marte Reimregister 52.

In 170 II ist oben *anvanc* geschrieben, das ja ebensowohl wie *anevanc* möglich ist. Vgl. 144 I und Zwierz. Zs. 44, 56.

Hervorzuheben sind weiter die Allegroformen *kintliem* 110 IV, *wîblien* 115 IV. In der Zäsur aber sind solche nirgends anzunehmen trotz Ma. 2, LXXXIV, der allerdings bei folgerichtiger Anwendung der Lachmannschen Ansicht dazu gezwungen war.

Endlich sind einsilbige Formen, die auf zweisilbige durch Enklise zurückgehen, neu eingeführt: *lâtz* 138 I, *am* 161 II, 164 IV; vgl. Bock, Festschrift des Wilhelm-Gymn. 60; Ma. 2, LXXIX.

§ 43. In anderen Fällen gehen die Änderungen weiter, 44 IV lesen wir: *Der ûz von Muntsalvâtsche wart gesæt, den die heilhaften nâmen.* Der Zusatz *in die werlt* stört das Metrum; denn *gsæt* scheint bei Wo. unmöglich zu sein: vgl. P. 11, 4 *Iu enmac nie man von mir gesagen;* 152, 27 *Ern wolde nimmer wort gesagn;* 488, 5 *Getorst ichz iu vor scham gesagn;* 555, 5 *Ichn kan iu niht von in gesagn;* 612, 23 *Hêrre, als i'u nôt gesage;* Wh. 45, 18; 93, 26; 376, 11; 379, 22; 439, 27; P. 118, 21 *ern kunde es ir gesagen niht;* 738, 2 *Daz ich gesage disen strît (Dáz ich?);* 735, 10. Daher ist jener Einschub, wie La. vorschlägt, zu streichen, zumal die Tit.-Überlieferung auch sonst Zusätze enthält: 46 IV; 136 IV; 121 II; 147 IV; 75 IV usw.

47 IV ist die Wortstellung von G beizubehalten. *Er wart ie doch in herzen nôt beslozzen von Sigûnen*

[1]) Zu *Dés sòlt* vgl. *dâs wàs* 23 II, *Dîz wàs* 73 I, *Sús wìl* 77 II.

minne. Derartige Stellung eines Genetivs ist häufig: 41 I *kindés árt;* 92 IV *Anphlisén knábe;* 123 IV *Anphlisén hâz;* 156 II *herzoginné blanc hénde* (hier allerdings vor Senkung); vgl. ferner 43 I und 159 IV. Dagegen ergibt die Wortfolge von HI eine unerlaubte beschwerte Hebung im 6. Fuße.

In 129 IV ist zu lesen: *Der funken, die ûz helmen und ecken springent, dâ fiurîn regen sich mêret. Der funken* hängt natürlich von *zähere* ab; zur Trennung des attributiven Genetivs vom Nomen vgl. Gr. Gr. 4², 1286. Zum Bilde Jänicke z. Bit. 8808; Leitzm. Beitr. 16,356; Rog. 58; Mhd. Wh. 3, 332. *Gemêret* ist in *mêret* abgeändert, weil Wo. vor *-m-* Synkope ebenfalls nicht zu kennen scheint: Lied. 8, 17; P. 568, 17; 659, 4; 716, 5; 775, 22; Wh. 142, 11; 253, 1; 385, 23. Dagegen ist *ge-* beizubehalten in 135 II: *Daz flühtege wilt, wan her für den talfîn, daz wil sîn arbeit gemêren* mit Verschleifung im ersten Fuß.

In 164 IV muß *sîn* bleiben; wir erhalten auf diese Weise einen sehr beliebten Verstypus: *Sigûne, süeziu magt, lâ dir sîn die schrift am seile gar unmære.* Damit soll indes nicht behauptet werden, daß Wo. diese Ellipse nirgends kennt. Vgl. Bock Beitr. 11, 184 ff; Ma. z. P. 24, 18; Singer Anz. 30, 84; Wilmanns Zs. 49, 468.

Von den Lesungen Ma.s wird *viel* 45 II kaum aufrecht zu halten sein; denn *vil* wird von GI überliefert und hat außerdem den Vorzug der lectio difficilior für sich. Zum Bilde vgl. Ludwig 10. Für die syntaktische Fügung kann ich allerdings keine genaue Parallele beibringen; aber *schûr* wird wohl genügend verbale Kraft zu einer solchen Rektion besessen haben.

Auch die Konjektur in V. 47 II dürfte kaum richtig sein, da dadurch III zu kurz wird.

Dagegen wird man in 81 I mit Ma. am besten *niht* statt *iht* lesen.

In 13 II ist die von Ma. anerkannte Konjektur Bartschs sicherlich zu verwerfen; denn Wo. hat nirgends betontes *volle-: volsprechen* Wh. 101, 24; 219, 16; *volsprochen* P. 827, 28; *volrecken* Wh. 309, 29; *volrackte* 361, 27; *volrecket* P. 652, 3; Wh. 215, 22; 404, 12; *voldrucken* Wh. 357, 19; *voldrucke* 394, 24; *volwuohs* 284, 15; *volzelt* 365, 6; *volschrîben* Tit. 49 IV; *volprîsen* 70 II; *volwahsn* 32 IV; *volspehen* P. 334, 24; *volbringen* 196, 1; *volbrâhte* 451, 10 (in San Martes Reimregister als 412, 19 verdruckt); 472, 20; 518, 27; *volbrâht* 730, 14. Vielleicht ist umzustellen: *Daz si gein hôher minne volwahsen an vriundes arme wâren.* Zu *arme* vgl. P. 657, 17.

Die Wortfolge habe ich auch in V. 24 I geändert: *Sigûne daz kint wart genant in der toufe.* Es ergibt sich sonst eine nicht zu rechtfertigende Häufung beschwerter Hebungen.

Die VV. 134 II und 84 II sind als vollständig aufzufassen, wobei im 2. Falle *sînes* geschrieben werden muß. Der Plural *gewinne* ist unanstößig: 63 II; 68 II; 147 IV; P. 686, 25; Wh. 87, 22; 279, 24; 326, 8; 369, 8; 400, 4 (beachte, daß der Wh. sich gerade in seinen letzten Teilen näher zum Tit. stellt!) und zwar stets im Reim auf *minne.* Sonst vgl. besonders 20 IV; Mhd. Wb. 3, 713; Gr. Gr. 4², 340—42.

§ 43. Auch die von L abweichenden Betonungen bedürfen teilweise einer Begründung.

In 20 I betont Lm. *Sùs wàs.* Das wäre ja an sich möglich. Trotzdem wird *Sus* in Auftakt zu stellen sein; vgl. Tit. 12 I; 110 II; P. 501, 11; 518, 28; 528, 25(!); 528, 29; 537, 8(!); 488, 20; 503, 30; 639, 17(!); 5, 10. In beschwerter Hebung finden wir *Sus* in 77 II (feierlicher Minneschwur der Sigune!); im P. z. B. 6, 29 (auf das Folgende kräftig hinweisend) und 108, 2 (gleichfalls).

Noch weniger kann *sô* in 42 IV einen ganzen Fuß füllen. Unter ungefähr 120 Beispielen, die ich gesammelt habe, ist kein einziges, das eine derartige metrische Behandlung erwiese; vgl. P. 200, 8; 366, 28; 473, 21; 490, 5; 583, 28; 712, 6; 742, 20; Wh. 345, 26; oder P. 152, 9; 556, 12; 559, 6; 685, 22; 773, 4; 819, 4; 43, 10; 308, 10; 74, 12; 179, 23; 786, 22; 366, 10; 215, 8. Daher liest auch Ma. P. 824, 12 (s. 2, LXXVI) unrichtig.

In 103 II ist zu betonen: *Wâ wárt ie bóumes stâm án den ëstén sô lóbelìchẹ erzwíget.* Daß *wâ* im Auftakt möglich ist, beweist vor allem P. 448, 10: *Wâ wart ie hôher triuwe schîn?* Hier ebenfalls in rhetorischer Frage, die bei Wo. auch sonst zu solcher Behandlung neigt: P. 213, 7; 225, 24; 319, 4; 371, 25; 428, 7; 565, 28; 685, 27; 704, 18; 711, 21; 732, 16. 18 usw.

In 108 II betonen wir: *Schíonátulánder. óuch–.* Dazu vgl. P. 804, 28 *Schîanatulander schein.*

V. 115 I und vielleicht auch 63 IV[1]) zeigen *Got* im Auftakt: vgl. P. 685, 3; 749, 8; Wh. 191, 8; 204, 7[2]); 306, 6; 459, 23; P. 198, 8; 462, 1; 487, 22; 499, 16; 675, 13; 799, 28; Tit. 9, 1; ferner P. 110, 17; 156, 15; 159, 3; 485, 12; 494, 13; 505, 29; 552, 30; 626, 29; 742, 14; 476, 10; 549, 16; ja sogar in Senkung: P. 110, 14; 188, 3; 255, 18; 282, 30; 367, 9; 495, 10; 540, 22; 547, 22; u. o. Allerdings auch: P. 48, 7 *Got weiz, hêr Kaylet* und 153, 1 *Got weiz, hêr scheneschlant.*

---

[1]) Ist in 5 I zu betonen *Ich weiz wol, swen wíplîchés lâchen enphæhet* mit beschwerter Hebung im 3., 4. und 5. Fuß? Vgl. P. 331, 25 *Ich weis wol, friwent, daz dîn vart;* 606, 15 *Ich weis wol, dass iu minne bôt;* 614, 6; P. 62 I; 120 IV; 164 II; Wh. 66, 18; 86, 27; 100, 28; 104, 8; 161, 16; 191, 1; P. 220, 14 *Du weist wol, daz in mîn lant* (s. Ma. 2 LXXVI); 540, 19 *Er weiz wol wie, an mir erwarp;* 285, 24 *Man weiz wol über manec lant.*

[2]) Mit beschwerter Hebung im 3. Fuß (vgl. Ma. 2, LXXVI)?

e. Resultate.

§ 44. Übersicht über die Typen des I. Verses.

Typus		Ohne Auftakt	Mit Auftakt
1	(x) — x — x — x — x — x — x — x	0	2
2	(x) — x — x — x — x —́ — x — x	1	9
3	(x) — x — x —́ — x — x — x — x	5	6
4	(x) —́ — x — x — x — x — x — x	0	3
5	(x) — x — x —́ — x —́ — x — x	18	45
6	(x) —́ — x — x — x —́ — x — x	3	2
7	(x) —́ — x —́ — x — x — x — x	0	5
8	(x) —́ — x —́ — x —́ — x — x	1	12
9	(x) — x — x — x —́ — x — x — x	1	0
10	(x) — x — x — x —́ —́ — x — x	0	2
11	(x) — x — x —́ —́ — x — x — x	3	5
12	(x) —́ — x — x —́ — x — x — x	2	0
13	(x) — x — x —́ —́ —́ — x — x	8	21
14	(x) —́ — x — x —́ —́ — x — x	2	1
15	(x) —́ — x —́ —́ — x — x — x	0	1
16	(x) —́ — x —́ —́ —́ — x — x	2	3
17	(x) — x —́ — x — x —́ — x — x	0	1
		46	118
	Dazu 4 unechte und 2 verderbte Verse.		

§ 45. Die Typen des zweiten Verses.

Typus		Ohne Auftakt	Mit Auftakt
1	(x) — x — x — x — x — x — x — x — x — x	3	8
2	(x) — x — x — x — x — x — x —́ — x — x	5	10
3	(x) — x — x — x — x —́ — x — x — x — x	5	2
4	(x) — x — x —́ — x — x — x — x — x — x	6	17
5	(x) — x — x — x — x —́ — x —́ — x — x	4	10
6	(x) — x — x —́ — x — x — x —́ — x — x	2	10
7	(x) —́ — x — x — x — x — x —́ — x — x	2	2
8	(x) — x — x —́ — x —́ — x — x — x — x	1	8
9	(x) —́ — x —́ — x — x — x — x — x — x	0	3
10	(x) — x — x —́ — x —́ — x —́ — x — x	2	4
11	(x) —́ — x —́ — x — x — x —́ — x — x	0	1
12	(x) —́ — x —́ — x —́ — x — x — x — x	0	1
13	(x) — x — x — x —́ — x — x — x — x — x	3	3
14	(x) — x — x — x —́ — x — x —́ — x — x	2	3
15	(x) — x — x — x —́ —́ — x — x — x — x	1	0
16	(x) — x — x —́ —́ — x — x — x — x — x	4	4
17	(x) — x — x —́ —́ — x — x —́ — x — x	0	11
18	(x) — x — x —́ —́ —́ — x — x — x — x	0	4
19	(x) —́ — x —́ —́ — x — x — x — x — x	0	2
20	(x) — x — x —́ —́ —́ — x —́ — x — x	1	1
21	(x) —́ — x —́ —́ — x — x —́ — x — x	0	2
22	(x) —́ — x —́ —́ —́ — x — x — x — x	2	1
23	(x) —́ — x —́ —́ —́ — x —́ — x — x	0	1
24	(x) — x — x —́ — x — x —́ — x — x — x	1	0
25	(x) —́ — x —́ — x — x —́ — x — x — x	0	1
26	(x) — x — x —́ —́ — x —́ — x — x — x	0	1
27	(x) — x —́ — x — x — x — x —́ — x — x	0	2
28	(x) — x —́ — x — x —́ — x — x — x — x	0	1
29	(x) — x —́ — x —́ — x — x —́ — x — x	0	1
		44	114
	Dazu 8 verderbte, 4 unechte.		

§ 46. Die Typen des vierten Verses.

Typus		Ohne Auftakt	Mit Auftakt
1	(x) — x — x — x — x — x — x — x — x — x	2	14
2	(x) — x — x — x — x — x — x –́ — x — x	2	10
3	(x) — x — x — x — x –́ — x — x — x — x	1	9
4	(x) — x — x –́ — x — x — x — x — x — x	1	23
5	(x) –́ — x — x — x — x — x — x — x — x	1	4
6	(x) — x — x — x — x –́ — x –́ — x — x	1	12
7	(x) — x — x –́ — x — x — x –́ — x — x	2	13
8	(x) –́ — x — x — x — x — x –́ — x — x	0	1
9	(x) — x — x –́ — x –́ — x — x — x — x	2	3
10	(x) –́ — x –́ — x — x — x — x — x — x	1	4
11	(x) — x — x –́ — x –́ — x –́ — x — x	1	7
12	(x) –́ — x –́ — x — x — x –́ — x — x	1	2
13	(x) — x — x — x –́ — x — x — x — x — x	1	6
14	(x) — x — x — x –́ — x — x –́ — x — x	1	3
15	(x) — x — x –́ –́ — x — x — x — x — x	3	13
16	(x) –́ — x — x –́ — x — x — x — x — x	1	0
17	(x) — x — x — x –́ –́ — x –́ — x — x	0	1
18	(x) — x — x –́ –́ — x — x –́ — x — x	1	6
19	(x) — x — x –́ –́ –́ — x — x — x — x	0	2
20	(x) –́ — x –́ –́ — x — x — x — x — x	0	2
21	(x) — x — x –́ –́ –́ — x –́ — x — x	0	1
22	(x) –́ — x –́ –́ –́ — x — x — x — x	0	1
23	(x) — x — x — x — x — x –́ — x — x — x	0	1
24	(x) — x — x — x –́ — x –́ — x — x — x	0	1
25	(x) –́ — x –́ — x — x –́ — x — x — x	0	1
		22	140
	Dazu 4 unechte und 4 verderbte VV.		

§ 47. Im ersten Vers stehen also beschwerte Hebungen: im dritten 135, im fünften Fuße 131, im ersten 37, im vierten 51, im zweiten 1, im sechsten keine einzige.

Der zweite Vers hat im dritten Fuß 91 beschwerte Hebungen, im siebenten 76, im fünften 49, im ersten 18, im vierten 47, im sechsten 3 und im zweiten 4.

Im vierten Vers endlich fehlt die Senkungssilbe im dritten Fuße 90mal, im siebenten 65mal, im fünften 41mal, im ersten 19mal, im vierten 43mal, im sechsten 3mal, im zweiten niemals.

Schon die Zahl der beschwerten Hebungen der einzelnen Füße zeigt, daß im 2. und 6. Synkope der Senkungssilbe nicht beliebt ist, im 4. ziemlich die gleichen Verhältnisse bei allen drei Versen herrschen, sonst aber keine Zeile so sehr zur Zusammenziehung neigt[1]) als die erste und keine weniger als die vierte.

Das gleiche Bild bietet eine Betrachtung der Typen. Beim ersten Vers finden wir nur 2 Fälle ganz glatt gebaut, 10 mit beschwerter Hebung im 5. Fuße, 11 mit solcher im 3., 3 im 1., 1 im 4. Beim 2. Vers ist Alternationstechnik 10mal angewandt, beschwerte Hebung im 7. Fuße 15mal, im 5. 7mal, im 3. 23mal, im 1. nie, im 4. 6mal. Beim 4. Verse sind 16 Fälle ganz regelmäßig; dagegen ist Zusammenziehung eingetreten im 7. Fuße 12mal, im 5. 10mal, im 3. 2mal, im 1. 5mal. Bei diesen verhältnismäßig glatten Formen steigt also, wie zu erwarten, die Zahlenreihe.

Gerade das Gegenteil zeigt sich bei den Typen mit starker Zusammenziehung. Erste Zeilen des 8. Typus sind 13 vorhanden, solche des 16. 5, des 5. 63, des 13. 29, des 6. 5 und des 14. 3. In der 2. Zeile finden wir den 23. Typus 1mal, den 10. 6mal, den 21. 2mal, den 11. 1mal, den 12. 1mal, den 22. 3mal. In der 4. Zeile ist der 11. Typus in 8, der 12. in 3, der 17. in einem, der 18. in 7, der 19. und 20: in je 2, der 21. und 22. in je einem Falle belegt. Dagegen sind nirgends Verse der Form zu finden: (x) –́ – x –́ – x –́ – x –́ – x – x;

---

[1]) Vgl. § 57.

(x) ⏑́ — x ⏑́ ⏑́ ⏑́ — x ⏑́ — x — x aber ist nur einmal im 2. Verse belegt.

Und noch von anderer Seite läßt sich der Beweis erbringen, daß von der 1. zur 4. Zeile, die dritte natürlich noch immer ausgeschaltet, die Neigung zu beschwerter Hebung schwindet. In der ersten Zeile sind am häufigsten schwächer betonte Wörter im einsilbigen Takte verwendet: im ersten Fuß *Si* (= Sie aber) 152, *liez* 149, *muoz* 114, *was* 155, *Dô* 6, 28, *Wie* 37, *wurden* 161; im 3. Fuß *swaz* 115 (emphatisch), *dem* 136, *sîn* 22, *muoz* 7, 113, *bist* 127, *ist* 121, *sint* 48, *âne* 52, *under* 129; im 5. *moht* 54, *muoz* 87, 91, *sol* 60, *ist* 120 (*öder wie ist sús?), sint* 44, *sî* 3. sg. coni. 98, *ê* 102, *ie* 3, *niht* 145 (*ê, ie, niht* in Emphase), *von* 6, 37, *mohte* 1, 135, *wæren* 162. Also 32 Beispiele. Im 2. Verse zählen wir nur 27 Fälle, was dadurch um so wichtiger wird, daß dieser länger ist und also von vornherein mehr Möglichkeiten bietet: im ersten Fuß *Sus* 77 (feierlicher Schwur!), *Dâ* 119 (sehnsuchtsvoll hingehaucht), *mohtę* 11, *muoz* 112; im 3. *mîn* (Gegensatz!), *immer* 77; im 5. *daz* (demonstrativ; Inhalt!) 23, den (relat.) 22, *kan* 91, *muoz* 167, *wil* 163, *hât* 97, *ie* (starke Emphase) 3, *niht* 128 (= ‘gewiß nicht, keinesfalls’), *solte* 148, *nimmer* 123; im 7. *vil* (Subst; *alze* 111), *des* 118, *in* 17 (wenn nicht *mínne ân in* mit Hiat vorzuziehen ist), *mir* 59 (‘gegen mich und nicht etwa andere’! Vgl. 60 I!), *muosę* 86, *ê* 21, *nie* 58, *kunde* 55, *muose* 38, *kûme* 57; vielleicht *ûz* 83. In der 4. Zeile endlich geht die Beschränkung noch weiter: im ersten Fuß *im* 163, *hâst* 115, *hât* 103; im 3. Fuße *soltę* 87, *nie* 60, *werdent* 38, *wâren* 141, *nimmer* 82; im 5. Fuße *wirt* 18, 144, *wolte* 134; im 7. Fuße *mêrę* 20, *entöhtę* 66, *bist* 96, *was* 24, *solte* 29. Also 16 Fälle. Dieses Abfallen vom 1. zum 4. Verse deutet nach der gleichen Richtung.

Warum ist nun gerade der erste Vers so stark zusammengezogen? — Ich meine, es liegt hier ein

Analogon vor zu jenen Fällen beschwerter Hebung in den kurzen Reimpaaren, welche den Beginn eines neuen Abschnittes markieren. So heben auch jene starken Synkopen im ersten Vers der Tit.-Str. den Anfang eines neuen Gesetzes besonders kräftig hervor, zumal diese erste Zeile für den Inhalt der Str. meist von der größten Bedeutung ist. Ganz anders gegen Schluß der Str., wo der Dichter oft, um nur den Vers zu füllen, zu den verschiedensten Mitteln greifen muß. Vgl. Rog. 46—51.

Der erste V. hat aber, wie wir noch sehen werden, sein Gegenstück in dem glatt gebauten 3. und so stellt sich der 2. näher zum 1., der 4. zum 3.

§ 48. Weiter nehmen unser Interesse besonders die geraden Füße in Anspruch u. z. zunächst diejenigen, in denen sich beschwerte Hebung höchst selten findet, also der 2. und 6. Im 8. Fuße des 2. und 4. Verses und in dem diesem entsprechenden 6. der ersten Zeile scheint nirgends die Senkungssilbe zu fehlen. Im zweiten Fuße nun findet sich Zusammenziehung nur bei Kompositis: *antlütze* 130 II, *juncfrouwen* 157 II, *ursprinc* 96 I; *strâlsnitec* 136 II; *ûflœsen* 155 II.

Ähnlich liegen die Verhältnisse im 6. Fuße des 2. und 4. Verses. Es stehen an dieser Stelle:

a) Komposita: *lîchlegę* 21 IV;

b) Wörter mit schweren Abteilungssilben: *manheil* 56 II;

c) Wörter vor scharfem syntaktischen Einschnitt: *wilde?* 64 IV; *wirt,* 48 II; *lanc,* 140 II; *las,* 154 II.

Es sind also nur jene typischen Fälle, die im Sprechvers noch 'der deutsche Nonnos' Konrad v. Würzburg und seine Schule zulassen. Saran DV. 264 und die dort angegebene Literatur. Daher sind alle diese Füße als glatt gebaut zu betrachten.

§ 49. Eine ganz andere Stellung nimmt der 4. Fuß ein. So fällt schon auf, daß nur hier mehr als zwei beschwerte Hebungen auf einander prallen. Vgl. den 10., 11., 13.—16. Typus des 1. Verses, den 15.—23. und 26. des 2., endlich den 15. und 17.—21. des 4.

Außerdem ist das Wortmaterial zu beachten. In dieser Richtung bieten alle drei Verse das gleiche Bild, weshalb ich nur die Beispiele der ersten Zeile gebe.

Zunächst können Einsilbler an der 4. Stelle stehen: *kint* 40, *lant* 22, *(en)phienc* 6, *schiet* 37, *sîn* 7 u. z. Inf. des Verb. substantivum, *dîn* 49, *sîn* Pron. poss. 121, *daz* demonstr. 44, *dâ* 60, *aldâ* 78, *mit* 20, *von* 65, *ie* 115, 134, *niht* 135. Merkwürdig sind vor allem die Fälle in den VV. 20 und 65. Sie sind nicht mit den in § 47 beobachteten *von* und *ûz* zu vergleichen, da diese vor fremden Eigennamen stehen.

Noch auffallender ist, daß hier an 4. Stelle auch schwache -e zur Füllung des Fußes genügen[1]): *herze* 16, *kindes* 41, *liuten* 112, *minne* 3, 71, *muoter* 42, *tohter* 13, *venster* 118, *waldes* 102, *wâppen* 2, *wilde* 153, *lieber* 17, *rehten* 50, *wilden* 119, *dînen* 8, *dînes* 116, *ander* 141, *hôrten* 11, *berâten* 9, *immer* 168, *âne* 52, *under* 129 usw.; in Dreisilblern *Anphlîsen* 38; in Mehrsilblern *Katelangen* 58, *Herzelöude* 29, *-n* 27, *Schîonatulander* 54.

Von keiner Bedeutung für unsere Frage sind: *wârheit* 83; *anevanc* 73; *Titurel* 1, 12.

Jene anderen Beispiele aber beweisen, daß die beschwerten Hebungen des 4. Fußes nicht mit denen der ungeraden gleichgesetzt werden dürfen, sondern daß sie eine Ausnahmsstellung einnehmen.

§ 50. Also sind als regelmäßig nur die beschwerten Hebungen der ungeraden Füße aufzufassen und Wo. zeigt sich wirklich als strenger Dipodiker,

---

1) Angeführt sind nur Beispiele, wo vor der 5. Hebung keine unbetonte Silbe steht, da nur diese Beweiskraft haben.

wie das schon Sievers angenommen hat[1]). Vgl. auch Saran DV. 269. Wir können infolgedessen auch die klingende Endsilbe nicht ohne Ton lassen. Das scheint zunächst auffällig; aber sobald man die Verse im richtigen, feierlich-langsamen Tempo, mit dem Nachdrucke, den sie verlangen, vorträgt, ergibt sich dieser Ton ganz naturgemäß. Das Zurückgreifen auf die alte nationale Weise ist deutlich; dies nimmt uns allerdings gerade bei Wo., dem höfischen Dichter, der dem Volksepos nahe steht wie kein zweiter, wenig Wunder.

Aber sogleich bricht wieder seine Doppelnatur hervor. Die geraden Füße sind, vom 4. abgesehen, ganz nach den Gesetzen behandelt, welche die französierende Technik kennzeichnen. Da nun auch der 3. V. in dieser Art gebaut ist, so ist der Gegensatz zum Früheren klar. Wieder berühren sich, wie so oft bei Wo., deutlich die Extreme: hier die realistische Kunst des altgermanischen Verses, dort der idealistische glatte Fluß frz. Rhythmen, der nicht umsonst zuerst in der Lyrik Eingang gefunden hat. So mischt Wo. ja auch im Stil das Allermodernste mit dem in Hofkreisen bereits Veraltenden, bietet er 'unhöfische' und fremde Ausdrücke nebeneinander. Überall sucht er die Fesseln der Konvention zu sprengen und darum greift er begierig nach Extremen, die er allerdings in der Tit.-Str. so glücklich zu verschmelzen gewußt hat, daß man fast immer nur das nationale Element in ihr hervorhob.

§ 51. Der Einfluß frz. Technik geht indes noch weiter und zeigt sich auch im Baue der Zäsur.

An welcher Stelle steht diese aber? — Zunächst ist es auffällig, daß der 3. Fuß am stärksten zur Zu-

---

1) Der Rhythmus zeigt mitunter Verwandtschaft mit dem der sog. mhd. Daktylen und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Hetzbold v. Wîzensê HMS. 3, 23 b eine Zeile fast wörtlich aus dem Tit. herübernimmt: *Swâ gnâde wont, seht, dâ sol man si suochen*; vgl. Ma. zu 60 I.

sammenziehung neigt; dies deutet darauf, daß in seiner Nähe ein Einschnitt vorhanden sein muß. Dieser kann aber, da der 5. Fuß des 2. und 4. Verses weit weniger beschwerte Hebungen aufweist, nur vor diesem stehen und es muß mindestens mit ihm ein neuer Teil des Verses beginnen.

Ferner haben wir schon die merkwürdigen Verhältnisse bei den beschwerten Hebungen an 4. Stelle beobachtet, die uns zwingen, hier einen Einschnitt anzunehmen.

Andrerseits läßt es sich als unmöglich erweisen, daß hinter dem 3. Fuße ein solcher steht; denn das einzige Argument, das man dafür vorbringen kann, die mehrfach auftretende starke Interpunktion, ist durchaus nicht stichhaltig. Dies ließe sich ja auch für den 5. Fuß geltend machen, wo ein Einschnitt doch sicher abzulehnen ist und außerdem haben wir Verse mit starker Interpunktion nach dem 3., die trotzdem nach dem 4. eine Zäsur haben müssen:

44 I Al des grâles diet, daz ‖ sint die erwelten;
60 I Swâ genâde wont, dâ ‖ sol man si suochen;
80 II Im volget ûf die vart, sîn ‖ schilt ander schilte gar eine;
167 IV Wis genædec, süeziu magt, halt ‖ niht mîn herz sô lange in dînen banden,

wofern *und* mit L zu tilgen ist.

In allen diesen Beispielen bedürfen wir der Zäsur nach dem 4. Fuße, trotzdem der syntaktische Einschnitt hinter den 3. fällt. Daher wird auch in allen anderen die Zäsur nach diesem anzunehmen sein; auch läßt sich so am leichtesten begreifen, daß der jüngere Tit. ebenfalls immer an 4. Stelle die Zäsur hat.

§ 52. Wenn also L.s Ansicht über sie der Abänderung bedarf, so muß diese an einem anderen Punkte einsetzen.

Dabei weist er selbst uns den Weg. Er hat nämlich, von feinem Stilgefühl geleitet, seine An-

schauung nicht immer folgerichtig durchgeführt. So wissen wir nicht, wie wir uns bei seiner Annahme gegen folgende Verse verhalten sollen: 52 IV, 71 IV, 85 IV, 94 IV, 128 IV; 43 I; 159 IV. Denn in den Kompositis mit *-lîche, -lîcher, -lîchen* usw. die Kurzformen auf *-lie, -lier, -lien* anzunehmen, wie Ma. tut, geht doch wohl nicht an, da dies Allegroformen sind, die, so berechtigt sie bei Wo. öfters sind, hier unmöglich stehen können. Vgl. oben und § 49. Lesen wir aber die Verse mit Anwendung der vollen Formen, so ist eine überschüssige Silbe vorhanden.

Diese ist nun öfters anzunehmen: *ecken* 129 IV, *fürsten* 151 * IV[1]), *heiles* 80 * IV, *helme* 50 * IV (?), *krache* 133 I, *minne* 48 IV, *sorgen* 57 II, *zeltstange* 155 * I, *Gurzgrîen* 43 I, *Gardevîazes* 159 * IV; *berndez* 96 * I, *dicken* 135 IV, *hôhen* 75 II, *niuwer* 11[1]) IV, *kintlîcher* 52 IV, *lieplîcher* 85 IV, *schiltlîchem* 71 IV, *trœstlîchen* 128 IV, *wiltlîchen* 153 II, *wîplîchez* 5 I, *lûterlîcher* 94 IV[2]), *siuftebæren* 93 * IV, *toufbærn* 55 IV; *mînem* 18 * II, *dîner* 113 * IV (?), *-n* 124 IV, *unser* 17 * IV, *disiu* 47 I; *eines* 150 II, *-m* 146 * I; *wenken* 89 IV, *nennen* 98 * IV; *alze* 95 I, 127 * I, *alsus* 32 * I, 137 * I; *under* 148 * I, 101 * II, *underz* 161 * IV.

Aber auch die Fälle sind hierher zu zählen, in denen sich ein unbetontes einsilbiges Wort an ein betontes anlehnt: *al mîn* 114 * I, *al der* 131 IV, *lâ dir* 164 * IV, *maht du* 64 * I, *solt du* 102 II, *du solt* 106 * I, *die er* 84 I, *daz si* 155 * II, *daz sie* 153 * IV, *wie man* 46 * I, *als er* 134 IV, *als si* 162 * I, *an dem* 163 * IV, *an den* 103 * II, *durh die* 157 IV, *in der* 105 * I, *in diu* 69 * I, *in ir* 10 * I, 110 IV, *ûf der* 168 IV, *umb daz*

[1]) Stern zwischen der arabischen und römischen Ziffer bedeutet, daß Leitzm. ebenso oder ähnlich teilt. Wenn er z. B. bei den Kompositis auf *-lîche* die Endsilbe durch die Zäsur abschneidet, kommt doch der Endeffekt dem meiner Auffassung nahe.

[2]) S. Wilmanns 4, 8 ff.

167* I, *ûz dem* 66 IV, *ûz den* 57 IV, *von der* 150 I, *ober* 94 II usw.

Diese Zäsuren aber sind vollkommen den weiblichen in den mhd. daktylischen Versen gleich[1]; da nun die Daktylen sichtbar unter roman. Einfluß stehen, so werden wir solchen für den Tit. ebenfalls anerkennen müssen.

Daneben stehen aber eine Reihe von Versen, in denen Wo. noch weiter geht. Er scheut nämlich unter gewissen Umständen auch davor nicht zurück, durch die Zäsur Worte zu zerreißen. Vor allem werden Eigennamen von diesem Schicksal betroffen: *Frimu‖tel* 7* 2, *Gahmu‖ret* 79 I, *Schîonatu‖lander* 57* I; *Manfi‖lôt* 23 I; ferner *als A‖gremuntîn* 121 IV, *dô Kî‖ôt* 25 II, *dô Pom‖peius* 73 II, *an Si‖gûnen* 78 IV. Vielleicht ist Ähnliches anzunehmen für 135 II: *den tal‖fîn.* Weiter sind Komposita durch die Zäsur zerlegt: *al ge‖lîch* 93 I, *diu ge‖nôz* 43 II, *dô ge‖hôrten* 132 I, *und ge‖win* 20 IV, *er en‖phuor* 136 I. Endlich wird das Suffix abgetrennt: *heiden‖schaft* 40* II.

Das scheint zunächst bedenklich, hat aber doch Parallelen. In der Metrik der Veden werden Komposita und Wörter mit Suffixen öfters durch Zäsuren zerlegt. Bekannt ist, in welch weitem Umfange die griech. Lyriker die Wörter durch den Versschluß zerreißen. Selbst der Hexameter der Griechen bietet, trotzdem er eine Periode bildet und daher vollkommen in sich abgeschlossen ist, Verwandtes. Simonides v. Keos sieht sich in einem seiner Epigramme genötigt, den Namen *Ἀριστο γείτων* zu zerteilen:

Ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φάος γένετ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

§ 53. Freilich für eine Reihe von Fällen bliebe noch eine andere Erklärung.

---

[1]) S. Wilmanns 4, 8 ff.

Neben jener Zäsur rom. Art stehen nämlich im Tit. auch solche, die denen unserer Volksepen entsprechen, also entweder nach stumpfem Schluß mit Vierhebigkeit des vorausgehenden Versikels oder nach klingendem, wobei dann nur 3 Hebungen voraussteben. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß wir im Tit. an dieser Stelle den Ton der klingenden Endsilbe noch weniger entbehren können als am Schlusse des Verses. Immerhin ist die Analogie zu den Volksepen klar. Zu dem Gegensatze rom. und deutscher Zäsurformen kommt hier aber noch der von gebundener und nicht gebundener Art.

Die Grenze zwischen den beiden Gruppen ist freilich nicht ganz scharf zu ziehen und so können wir vielleicht einige der im vorigen Paragraphen besprochenen Verse auch hierher stellen, vgl. 121 IV, 25 II, 73 II, 78 IV, 135 II, 93 I, 43 II, 132 II, 20 IV, 136 I.

§ 54. Es bleibt nur noch eine Erscheinung, an der der 3. Vers nicht teilnimmt: die merkwürdige Behandlung der Eigennamen, welche die Form *Gáhmurét* oder *Támpuntéire* haben. Vor solchen können nämlich auch ganz schwachtonige Wörter hebungsfähig werden, was sonst vor Substantiven nirgends der Fall ist: *Dô Gahmuret* 39 I, *Dố Tampunteire* 28 I, *Wíe Gahmuret* 37 I, *vón Tampunteire* 22 I, *vón Belacânen* 37 I, *ûz Graswaldâne (fürstén ûz* ist unmöglich; beschwerte Hebung im 6. Fuße!) 83 II, *wás Schoystâne* 24 IV[1].

Ferner stehen oft nicht die Anfangssilben im Hauptton, sondern die Endsilben: *Parzivâl an* 78 IV, *Gahmurét sich* (denn die Lesung *Vón Kingrivâls der künc Gahmüret sich verholne* entbehrt jeder Stütze) 79 I, *Gahmurét disiu* 47 I, *Schoystâne in ir* 10 I.

Es wäre nicht uninteressant, zu untersuchen, ob Ähnliches auch sonst im Mhd. sich findet. Allerdings

[1]) Oder *dáz was Schóysiâne* mit *was* in Senkung?

ist zu beachten, daß die Fälle der ersten Art fast immer im 1. oder 5. Fuße, dem 1. nach der Zäsur, sich finden, bei denen der zweiten Art aber durchaus schwach betonte Wörter folgen. Vgl. 29 IV *geselle-këitȩ und.*

II. Der III. Vers.

§ 55. Schon Ma. 2, LXXXV verweist darauf, daß der 3. Vers 'besonders regelmäßig' gebaut sei[1]). So beginnen wir damit, die wenigen Fälle beschwerter Hebung anzuführen. Die Senkungssilbe fehlt:

1. bei fremdem Eigennamen:

29 Kondwîrâmûrs begunde weinen (*Kraus MU. 2. Exc.*);

2. bei Kompositis:

73 Het ouch sinȩ hervart gesprochen;

3. vor scharfem syntaktischen Einschnitt:

139 Gel, grüene, rôt, brûn diu vierde;
161 Man kôs in baz, dann ê daz tier, wunde;
1 Sît sprach er in alter 'ich lerne.

Es sind also nur die typischen Fälle; daher sind einige Verse in folgender Weise abzuändern:

110 Dô kunde doch ir kiusche niht verdecken (*M*);
154 Daz er sît vil selten wart der geile (*mit Umstellung*);
129 Sich schickn! ûf in vil zähere wirt gerêret (*im Anschlusse an L.a.*)

§ 56. Aber auch auf die Auftaktverhältnisse ist zu achten, wie dies schon Jander 5 hervorgehoben hat. Der 3. Vers ist nämlich weit häufiger auftaktlos als die anderen u. z. steht Anakruse in folgenden Versen:

---

1) Vgl. 35 *Ir lop daz fuor die virre in mangiu riche*; 12 *Frimutel besaz dâ werdecliche*; 136 *Diu in dâ dem grôz gemuoten sande*; 28 *Daz Sigûne was al dâ behalten* (Wortstellung!); für die glatt gebauten Füße anderer Verse: 24 IV *tragen sie, daz was Schoysiâne* (sonst *sie, wás Schoys.* mit Aufeinanderfolge zweier beschwerter Hebungen außer Zäsur!) 41 IV *Sîn vater der hiez Gurzgri* usw.; 95 II *diu dâ wuohs ûz stelehafter rippe.*

3, 14, 19, 21, 25, 35—37, 44, 53, 55, 60, 62, 68, 70—72, 79, 87, 90-92, 94—96, 98, 103, 105, 106, 110, 115, 116, 128, 129, 131, 132, 137, 138, 140, 145—147, 149—151, 156—158, 160—162, 164, 166, 169 und 170; also in 54 von 162 Fällen, da ja 30, 31, 33 und 34 unecht sind, 99 aber sicher verderbt ist.

Dies spricht noch deutlicher, wenn man die Verhältnisse in den übrigen Versen berücksichtigt; im 1. fehlt der Auftakt nur 46mal, im 2. nur 43mal und im 4. gar nur 21mal, s. §§ 44—46.

Dies häufige Fehlen des Auftaktes im 3. V. ist aber wieder eines der Kennzeichen rom. Technik und fügt sich gut zum rhythmischen Charakter dieser Zeile.

Übrigens scheint es, als ob Wo. im Weglassen des Auftaktes allmählich sorgloser geworden wäre: in den VV. 1—47, dem 1. Drittel des 1. Bruchstückes, stehen nur 9 Auftakte, von 48—89 10, von 90—131 schon 16 und im letzten Bruchstücke, 39 Versen, kehrt sich das Verhältnis bereits um, indem hier 20 Zeilen mit Auftakt nur 19 ohne diesen gegenüberstehen.

B. Sonstige Beobachtungen.

I. Die zweisilbigen Auftakte.

§ 57. Zweisilbiger Auftakt ist im Tit. sehr wenig beliebt. Der dritte Vers kennt ihn überhaupt nicht. Im 1. sind die drei Fälle, die sich ergeben würden, leicht zu beseitigen, indem wir in 66 *Ja ẹrkande ich*, 68 *So ẹndarft du*, 21 mit schwebender Betonung *Dô bévalch* lesen. Im 2. Verse werden ebenfalls als einsilbig zu betrachten sein: 72 *Hie ẹnzwischen*, 136 *nidẹr ûf;* es bleiben daher nur: 160 *Über ronen* 27 *Diu an Gahmuretes*, 82 *Des genendegen*, 78 *Ir gehôrtet*, 1 *Er getorste* und 81 *Was noch worden* (Ma.). In der 4. Zeile finden wir nur folgende Fälle: 160 *Daz er (Deir)*, 167

Wis genædec, 22 *Er begunde (gunde?),* 36 *Si begunde*[1]), 73 *Und Ipomidôn,* 85 IV *Und daz* und jedenfalls einsilbig 59 *Du enwizzest.* Dabei möge wieder beachtet werden, daß von den 10 sicheren Beispielen 4 im 2. Bruchstück stehen, unter diesen 3 von 160 ab.

II. Die dreisilbigen Füße.

§ 58. Auch dreisilbige Füße sind im Tit. nicht häufig. Für die Verschleifung auf Senkung gelten wohl auch hier die Lachmannschen Regeln. Vgl. v. Kraus, Reinbots Georg LXXVIII. Dafür, daß die Grenzen nicht so eng gezogen werden dürfen, fehlt jedes sichere Argument; denn *an ein ander* 139 IV gehört nicht hierher, da Zäsur vorausgeht. Dagegen sind Auflösungen jener Art vorhanden in den VV.: 82 II *genendegen,* 135 II; 29 IV *solte vereinen,* 58 II, 60 II, 69 IV, 95 II, 109 II, 132 IV, 136 II, 137 II, 141 IV, 143 II, 147 II, 148 IV, 154 II, 160 II. IV (2 Fälle), 165 III, 167 II, 168 IV; 10 IV *Urrepanse de schoyen.* In dem am meisten zur Zusammenziehung neigenden ersten Fuß kein Beispiel! Jedenfalls ist sicher, daß Wo. im Tit. auf diesen Punkt mehr Sorgfalt verwendete, als im P. und Wh. Nach Fällen wie P. 119, 25 *einr der,* 740, 6 *geliutrten,* 640, 22 *bêdr gebot,* 690, 20 *gespieglten,* 316, 27 *snîdnde* wird man im Tit. vergebens suchen, wofern nicht wirklich einsilbige Aussprache möglich ist: so vor Vokal 102 II *mâgn* oder vor gleichem Konsonanten 137 IV *brackn niht.*

Über Verschleifung auf Hebung läßt sich nichts Genaues sagen, da diese noch immer der zusammenhängenden Untersuchung harrt. Doch besteht kein Zweifel, daß auch sie im Tit. verhältnismäßig selten

[1]) Sicher ist *begunde* in V. 29 III. In 163 III wäre auch *herzoginne* möglich. Vgl. Haupt z. Er. 23; Ma. 2, LXXVIII und zu P. 206, 22. — Unsynkopiertes *geselle* steht fest in 80 III und 51 IV. S. Ma. 2, LXXVIII.

auftritt, vor allem wieder im 1. Vers. Hier sind einigermaßen sicher nur folgende Beispiele: *trage dic* 93, *buochstabc mit* 142, *tages alsô* 157; vgl. *küngîn* 29, *Hilst* 97, *gesigt* 106, *spilnde* 120, *ob* 134.

Im allgemeinen hat schon Rog. 44 bemerkt, daß die Auflösungen gegen Schluß der Bruchstücke immer häufiger werden. Tatsächlich stehen von den 21 Fällen der Verschleifung auf Senkung 13 im 2. Fragmente, darunter der einzige, der im 3. Verse auftritt[1]. Vgl. Ma. 2, LXXXIV.

III. Der Hiat.

§ 59. Hier haben wir 2 Arten zu unterscheiden: 1. Die Hiate in der Zäsur, 2. die an anderen Versstellen.

In der Zäsur ist Hiat gestattet. Wir fühlen ihn ja hier viel weniger stark und Wo. läßt ihn an ähnlicher Stelle selbst in den Lied. zu: 7, 26 *Daz ich iemer biutę und biute unz an mînen tôt*[2]. Freilich liegen im Tit. die Verhältnisse etwas anders, da hier das schwache *-e* einen Ton hat.

Dabei kann die nächste Silbe gleich die Hebung des 5. Fußes sein: *mínnè‖ie* 3 I, *súezè‖ íc* II, *gâbè*

[1]) Vielleicht ist auch dieser (165 III) durch Apokope von *möhte* zu tilgen. In den Lied., die ebenfalls alternierenden Rhythmus aufweisen, findet sich kein Beispiel der Verschleifung auf Senkung.

[2]) Gehört hierher auch 4, 2 *Gesellecliche Als si lâgn, des wart ouch dem genuoc?* — Die Lied. bieten auch sonst manch interessante Parallele; z. B. ist in ihnen der Auftakt, wenn er überhaupt gesetzt wird, regelmäßig einsilbig; indes kommt doch auch leichter zweisilbiger vor: 6, 16 *So gedenken sêre.* Im Rhythmus zeigen sie ebenfalls Verwandtschaft, sofern er auch im Tit. teilweise glatt ist. — Daß diese Dichtung im Inhalte der Lyrik nicht minder deutlich verwandt ist, hat schon Franz 41 mit Recht betont und es ist kein Zufall, daß eine große Zahl der von Ma. beigebrachten Parallelen aus Liedern stammt. Von denen Wo.s steht vor allem 7, 23—40 den Tit.-Strr. 57 ff. sehr nahe.

óder 4 II, *geslähtè* ‖ *ímmer* IV, *kiuschè* ‖ *únde* 5 II, *éinè:* ‖ *ánders* IV, *krônè* ‖ *únd* 7 IV, *grâlè* ‖ *éin* 9 II, *tôdè* ‖ *éine* 19 II, *Herzelóudè:* ‖ *án* 29 I, *sórgè* ‖ *únde* 56 II, *mínnè* ‖ *ánder* 71 I, *tríuwè* ‖ *áller* 107 II(?); in 110 I wird des Rhythmus wegen mit MI zu lesen sein: *Rehtę als ein touwec rôsę und al naz von der rœte.* Die sicheren Beispiele stehen somit alle in der ersten Hälfte und davon wieder der größte Teil in der Rede des greisen Tit., die auch sonst merkwürdig ist[1]).

In anderen Fällen folgt erst eine unbetonte Silbe vor der Hebung des 5. Fußes; hier könnte man überall dort, wo der 2. Versikel mit Vokal beginnt, auch das schwache *-e* elidieren; eine feste Entscheidung ist kaum zu treffen; doch dürfte Hiat vorzuziehen sein, da sonst viele Verse sehr hart klängen; überdies ist er

[1]) Hier häufen sich die *ge-* außerordentlich: 1 I *gerüeren*, II *gejüeren*, 4 IV *getæte*, 5 III *gevirren*, 9 IV *geleben*, 10 IV *gestillen*; *getorste* und *geniuzet* sind natürlich nicht einzubeziehen. Sonst zählen wir im Tit. noch 30 Fälle. Wir würden demnach in den ersten 2 Strr. nur ungefähr 2 Beispiele erwarten. Dazu kommen noch eine Reihe veralteter Worte: 2 IV *ecke*, 7 IV *gemâle*; 1 II *sich gerüeren* in der Bedeutung 'rüstig sein'; vgl. Ma. z. St.; 9 III *der snelle*. Ebenso sind zu beachten *verklamben* 8 II; die syntaktischen Fügungen 7 IV *Min sun der lieht gemâle* und 8 IV *Min kraft diu wil uns beiden enphliehen.* Ferner kommen hier niemals Zäsuren romanischer Art vor und ist *unde* verhältnismäßig häufig (5 II und 7 I).

Hier seien auch die Punkte zusammengestellt, welche zeigen, daß Wo.s Sorgfalt in der Behandlung der Str. deutlich nachläßt, besonders im 2. Bruchstück: 1. Die dreisilbigen Füße werden häufiger; 2. ebenso die zweisilbigen Auftakte des 2. und 4. Verses; 3. die Auftakte überhaupt im 3. Verse; 4. nur im 2. Bruchstück findet sich zweisilbiger Auftakt nach Zäsur (vgl. *odęr in* 4 II, *ser* 76 I); 5. nur hier kommen dreisilbige Reime vor (133 III *jagende: klagende;* 155 III *strebenne: gebenne;* 161 I *überschribene: blibene*); 6. gehören die Strophen-Enjambements beide dieser Partie an; vgl. 134—5, 161—2 und dazu Reinecke, Das Enjambement bei Wo.; dabei ist zu beachten, daß in den ersten Punkten sich dasselbe Streben nach stärkerer Füllung der Verse geltend macht.

fast immer durch eine mehr oder minder starke Satzpause gemildert: 17 II, 20 II, 39 II, 63 II, 71 II usw.

Aber auch Elision ist in der Zäsur möglich: dies zeigen *hêrrę ich* 39 IV, *ûf rihtę* | *und* 87 II, *fröudę* | *und* 128 IV.

§ 60. Im Innern der Verse ist Hiat ebenfalls zugelassen. In der 3. Zeile finden wir freilich nur ein Beispiel: 76 III *schiere mache, und von tôdę entscheiden.* Und dies wird noch durch Satzpause entschuldigt. Häufiger aber sind die Fälle in den übrigen VV., so: 17 II *als ez diu minne an in bêden wolte;* 48 II *Wan swâ diu minne in der jugent;* 76 I *Der junge fürste urloup nam;* 104 II *Daz got selbe und des kunst;* 128 IV *und er der sorge über dich niht verhenge;* 129 I *Swie vil dîn herze under;* 136 IV *Von dem er jagte unz ûf den;* 141 IV *die steine vaste an die strange genietet.* In 46 IV *Sô lûterlîche, al diu werlt* ist die Interpunktion zu berücksichtigen. Würden wir in den angeführten Versen elidieren, so bekämen wir eine ungerechtfertigte beschwerte Hebung im 2., bezw. 6. Fuß.

IV. Versetzte Betonungen[1].

§ 61. Schon Zwierz. Zs. 45, 381 verweist darauf, daß, sobald ein Dichter beschwerte Hebungen im ganzen Verse oder an einzelnen Stellen meidet, auch immer mehr oder minder stark versetzte Betonungen sich finden. Doch kommen die Fälle solcher Behandlung des sprachlichen Tones im Auftakt nicht in Betracht, so *Nâhér* 95 IV, *Werdíu* (die unsynkopierte Form von *gesellekeit* vorausgesetzt) 60 III, *Alsó* 62 III, *Uf sprânc* 134 IV, *Lât ír lîp* 32 IV, *Dar kómen* 150 IV, *Elléndiu* 113 IV. Die Verletzung des Sprachakzentes im Innern des Verses aber findet sich sehr häufig.

---

[1]) Vgl. Ma. 2, LXXX. — Saran DV. 264.

Zunächst Abweichungen vom Wortton:

a) bei zweisilbigen Simplizien: *sîdîn* 81 III;

b) » » Kompositis: *antlütze* 110 II; *viervâr* 140 III; *alsûs* 109 II, 133 I, 152 IV; *alsô* 157 I, 160 III u. ö.; *fürbaz*[1]) 98 II; *ôwê* 17 III, 120 II (dagegen sonst immer *ôwê* und *ôwôl* 7 II, 46 I, 48 I, 49 I, 71 I, 94 III, 103 IV, 111 I, 121 I, 122 I, 131 III); *dâ von* 38 III, 45 III, 56 III (aber *dâ bî* 125 III, *der gégen* 142 IV, *dâ mite* 97 I, *der vón* 114 III, *dâ vór* 151 II, *dar zûo* 52 III, 169 III, *dâ für* 104 I, *dar nâch* 121 II).

c) Bei Dreisilblern mit schwerer Abteilungssilbe: *arbéiten* 56 II, 72 II. Vgl. *wáchendéz* 99 IV, aber *slâfènder* ebd.; ähnlich 121 II, 145 IV; dazu Ma. 2, LXXXIII.

d) Bei dreisilbigen Kompositis: *botschéfte* 6 I, *helflîche* 57 IV, *twinclîche* 90 IV, *wanklîche* 97 IV, *lieplîchen* 103 IV, *bliclîchen* 106 IV, *frœlîchem* 107 IV, *wîplîcher* 130 II, 153 IV (dagegen die Kurzform in *kintliem* 110 IV, *wîblien* 115 IV, *junclien* 125 II, *trœstlien* 128 IV, *kurzlien* 125 IV und *wiltlien* 153 II, sonst durchaus *wîplîcher, lieplîcher), helbæren* 88 IV, *junchêrren* 86 I, *ellêndes* 115 IV, *-e* 61 IV, 82 IV, *huntwîldes* 156 II, *hôchlûtes* 132 IV, *urtéile* 150 II, *etwénne*[2]) 1 IV,

[1]) So betont Wo. im Innern des Verses gewöhnlich: P. 6, 24; 10, 26; 15, 2; 28, 20; 115, 22; 144, 17; 227, 24; 246, 22; 304, 26; 323, 22; 334, 29; 337, 27; 360, 28; 370, 24; 399, 8; 402, 4. 12. 403, 11; 406, 7; 470, 16; 500, 2; 526, 30; 539, 3; 556, 22; 564, 3; 24; 602, 2; 633, 2; 634, 16; 662, 9; 675, 22; 681, 2; 710, 7; 739, 26; 761, 1; 821, 15. 27; Wh. 26, 1; 103, 29; 123, 17; 123, 25; 126, 4; 136, 4; 154, 8; 200, 2; 228, 18; 246, 2; 279, 23; 302, 23; 340, 2; 403, 6; 454, 7 (zweis. Auft.!); selten steht hier *fürbáz:* P. 401, 29; 448, 21; 471, 24; Wh. 26, 5. Im Eingang des Verses aber betont er stets *fürbáz*: P. 92, 18; 252, 26; 390, 6; 602, 8 Wh. 205, 2; 454, 20; ebenso am Schlusse: P. 123, 3; 144, 12; 204, 14; 360, 12; 416, 30; 530, 4; 534, 18; 824, 1; Wh. 38, 11; 76, 3; 105, 7; 231, 30; 264, 24; 312, 28; 430, 13; 455, 28; vgl. DW.

[2]) Vgl. P. 136, 3; 242, 9; 334, 28; 399, 9; 683, 28; 783, 24 u. ö.

unlánge 132 I, *unmáre* 164 III, *unsánfte* 124 II, *unwéndec* 116 III, *unwérder* 114 III, *unbíldest* 97 IV, *gunéret* 97 II, *gunsüezen* 163 II (vgl. *ungérne* 64 IV; *unmǽr* 165 II; soviel ich sehe, kein Beispiel mit dem Ton auf *un-*!), ferner in einer Art von Kompositum *ûz bórgen* 20 III, *ûz lésen* 165 II, *ûf lǽsen* 155 II (vgl. *ûf ríhte* 88 II), *dar bráhte* 148 III, *dar kríechen* 86 IV, *dar sánde* 27 IV (vgl. *gap dár* 81 II).

e) Bei viersilbigen Kompositis: *bî lígende* 147 III.

§ 62. Die Verletzungen des Satzakzentes gehen ebenfalls recht weit:

a) Das Subst. verliert seinen Ton nach dem Verbum: *ich hán reht* 39 IV (mit Emphase: 'Ich hábe Recht'!), *der gáp kiusche und* (vgl. Lied. 4, 33 *Daz er behálte ér und den lîp;* P. 117, 5 *Ir was gelîch naht únd der tac;* Wh. 87, 30; u. ö.) 149 II[1]).

b) Das Pron. zieht den Ton des Verbums auf sich: *mán hôrt ín* 157 IV (105 IV ist *man* wohl Sb.), *Ér schiet óuch* 23 III, *Ér brâht éz* 40 III, *ér kom únderz* 161 IV; *dés phlac ich* 1 IV, *Sít sprach ér* 1 III, *Dô vant ích* 6 III, *Dóch wart sí* 27 III, *Dés phlag ér* 41 III, *Dô sprach ér* 57 III; *Dóch schiet ér* 75 III; *wie lebe ích* 169 II usw.

c) Wenn ein Personalpron. von einer Präposition abhängt, steht der Ton häufiger auf jenem[2]): *an ír* 29 IV, *an dích* 67 III, *an mír* 3 II, 122 III, 123 IV, *an dír* 72 IV, 95 I, 115 III, *an ím* 127 III, *bî mír*

[1]) Besonders gern ist solche Drückung des Einsilblers vor *unde* am Ausgang des stumpfen Verses verwendet: z. B. P. 227, 8; 232, 20; 234, 8; 253, 15; doch überwiegt in der gleichen Partie beschwerte Betonung des Einsilblers bei weitem: P. 231, 7; 233, 21; 234, 6; 246, 29; 247, 10; 249, 26; 252, 7; 264, 26; 265, 7; vgl. 264, 9; 276, 12; 271, 16; zweifelhaft ist 234, 6. Bei Gotfr. scheint hier versetzte Betonung durchaus Regel zu sein.

[2]) Vgl. *Sít daz* 50 II, 107 III und *Sít dáz* 152 II; *Dúrch daz* 80 III, 119 III; *durch dáz* 21 III, *durch wáz* 94 III.

140 IV, *gein mír* 120 IV, *ûf dir* 46 II, *ûf ín* 129 III, *von mír* 18 IV, 63 III, *von ír* 19 IV, *von dír* 76 IV, *vor dír* 98 III; andrerseits *án mir* 58 IV, 114 II, *án dir* 94 IV, 111 IV, 115 III, *án in* 20 II, *án si* 150 II, *án sich* 56 I, *dúrh in* 39 IV, *dúrh si* 58 IV, 24 III, *géin mir* 59 II, *mít ir* 21 III, *úf in* 126 II, *für in* 120 III. S. Ma. zu P. 192, 22 und 340, 28; Haupt z. Er. 3486.

d) Das Possessivpron. hat vor seinem Beziehungsworte den Ton: *volschrîben dín art* 49 IV, *wie sín vart* 82 III (vgl. Lied. 6, 36 *mín munt;* 7, 23 *Mín sanc;* 7, 25 *Dín lôn*[1]).

e) Der Artikel trägt den Iktus: *und dér tât ún-verdrozzen* 14 IV, *díu minn án* 74 IV, *díe schrift* 154 IV; *éin teil wúnden* 161 II[2]).

§ 63. Endlich füllen häufig Wörter die Senkung, die durch Emphase gehoben sind: Z. B. *Wart mír ie grúoz von minneclîchem wîbe* 3 III (vgl. I. II); *Swenn er den grâl mit sîner hant und mít ir hélfe rîterlîchen werte* 11 IV; *Die varnt hie in der werlde gunst, und wirt ín dort sælde ze lône* 144 IV usw. Vgl. Ma. zu P. 7, 5.

C. Der allgemeine Charakter der Strophe.

§ 64. Die Tit.-Str. ist nach dem Früheren also sehr kunstvoll gebaut. Germanische und romanische Technik müssen beisteuern, was dem Dichter für sein Werk als angemessen erschien. Aber diese widerstrebenden Elemente sind mit großer Kunst zu einem völlig einheitlichen Gebilde verschmolzen. Die beschwerten Hebungen verleihen der Strophe Feierlich-

---

[1]) Die beiden letzten Fälle allerdings im Gegensatz. — Die schwerste Verletzung des Satzakzentes in den Lied. liegt vor in 8, 14 *Únd sprach.*

[2]) Davon 14 IV, 154 IV, 161 II durch den starken Ton des folgenden Wortes entschuldigt.

keit und Würde, die glatten Zeilen und Versfüße aber lyrische Weichheit, welche durch die klingenden Schlüsse ebenso gehoben wird wie die Pracht dieses Metrums durch die Länge der Verse. Daher war es ein glücklicher Griff Wo.s, daß er neben den rhythmisch ungebundenen Zäsuren auch gebundene anwandte, da diese die Einheit der Verse viel schärfer hervortreten lassen.

Das Tempo, das diese Str. verlangt, ist natürlich weit langsamer als das der kurzen Reimpaare. Auch das versetzt uns wieder in eine ältere Zeit zurück. — Wo. hat hier gewiß mit bewußter Absicht eine von den Reimpaaren so stark abweichende Str. gebraucht, um auch im Metrum den wesentlichen Charakter des Inhaltes anzudeuten; liegt doch der Schwerpunkt der Bruchstücke in den wundervollen, rein lyrischen Partien, Str. 48—51, 56—72, 83—131. Da mußte dem Dichter sich die Str.-Form als das für die Lyrik Kennzeichnende von selbst darbieten. Andrerseits sind aber die epischen Elemente der Dichtung nicht unbedeutend, und so wählt er eine Str., aber eine epische Str., die dem feierlichen Pathos des Werkes angemessen war. Vgl. Franz 41 ff.

IV. Kapitel.

Die von Bartsch aus dem j. Tit. ausgesonderten Fragmente.

§ 65. Und nun zu den Bruchstücken, die Ba. aus dem j. Tit. als altes Gut ausgeschieden hat. Schon Leitzm. Beitr. 26, 107 kommt auf Grund des Inhaltes und der stilistischen Färbung dieser Partien zu dem Ergebnisse, daß sie nicht von Wo. stammen können. Dies bezeugt nun auch die Metrik[1]).

[1]) Über die kritische Bedeutung der Metrik s. v. Kraus, Zs. 48, 126.

§ 66. Am schärfsten tritt der Unterschied in der Zäsur hervor. Nirgends finden wir eine überschüssige Silbe und streng ist die alte nationale Weise dreihebig-klingend, vierhebig-stumpf gewahrt. Der in Wo.s Werk so beliebte Typus, daß die Hebung des 4. Fußes von einer Konjunktion gebildet wird, ist nirgends zu beobachten; denn die wenigen Fälle, in denen scheinbar ähnlicher Bau der Verse vorliegt [144 I[1]), 137 IV, 139 IV und 156 IV], müssen mit zweisilbigem Auftakt nach der Zäsur gelesen werden: dieser ist ja im j. Tit. nicht selten, während jeder Anhaltspunkt zur Annahme rhythmisch gebundener Zäsuren fehlt. Dies ist éin grundlegender Unterschied.

§ 66. Noch deutlicher aber wird die Verschiedenheit im Baue der Bruchstücke, wenn wir die rhythmischen Typen betrachten. Wir beginnen dabei mit dem ersten Verse.

Typus

1 _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x; 214, 215, 233.

2 x _ x _ x _ x _ x _́ _ x _ x; 236.

3 (x) _ x _ x _́ _ x _ x _ x _ x; ohne Auftakt 148 (*megde*?), 146, 150, 208, 225; mit solchem 141, 142, 149, 151—153, 155, 209, 210, 212, 218, 238, 266.

4 x _́ _ x _ x _ x _ x _ x _ x; 138, 140.

5 (x) _ x _ x _́ _ x _́ _ x _ x; ohne Auftakt 165 mit solchem 137, 143, 161, 211, 221.

6 (x) _́ _ x _ x _ x _́ _ x _ x; nicht belegt.

7 (x) _́ _ x _́ _ x _ x _ x _ x; ohne Auftakt 224, 227; mit solchem 144, 156, 157, 164, 166, 220, 222, 229.

8 x _́ _ x _́ _ x _́ _ x _ x; 145, 147, 162, 228.

9 x _ x _ x _ x _́ _ x _ x _ x; 237.

10 (x) _ x _ x _ x _́ _́ _ x _ x; nicht belegt.

[1]) Die Zahlen beziehen sich im Folgenden, soweit nicht ausdrücklich Anderes vermerkt ist, auf die Ausgabe Bartschs.

Typus
11 (x) — x — x —́ —́ — x — x — x; ohne Auftakt 154, 230, 231; mit solchem 160, 163, 213, 217, 223, 234, 235.
12 (x) —́ — x — x —́ — x — x — x; nicht belegt.
13 (x) — x — x —́ —́ —́ — x — x; ohne Auftakt 158; mit solchem 207, 159.
14 (x) —́ — x — x —́ —́ — x — x; nicht belegt.
15 x —́ — x —́ —́ — x — x — x; 139, 219.
16 x —́ — x —́ —́ —́ — x — x; 216, 232.
17 (x) — x —́ — x — x —́ — x — x; nicht belegt.

§ 68. Auftakt fehlt in 15 von den 62 Versen, sodaß hieraus nichts geschlossen werden kann. Wichtig aber sind die Zahlen für das Auftreten der beschwerten Hebungen; wir haben im fünften Fuße 16 Zusammenziehungen, im dritten 54, im ersten 17, im vierten 18. Die beiden letzten Ziffern sind belanglos, da sie beiläufig — und allzu genau darf man ja hier nicht rechnen — den im § 44 gefundenen entsprechen. Dagegen ist das Verhältnis der beschwerten Hebungen im dritten und fünften Fuße höchst charakteristisch. Die Wo.s Werk kennzeichnenden Zusammenziehungen im fünften Fuße sind stark zurückgedrängt; wir würden aber erwarten, daß ihre Zahl jener der beschwerten Hebungen im dritten Fuße gleichkäme.

Infolgedessen sind die Typen mit fehlender Senkungssilbe im fünften Fuß weit seltener: der 2. Typus ist nur 1mal belegt, bei Wo. 10mal; der 5. nur 6mal gegenüber 63(!) Beispielen bei Wo.; der 8. 4mal, im älteren Werke 13mal; der 13. 3mal gegen 29mal(!); der 16. endlich 2mal gegen 5mal. Gar nicht kommen vor der 6., 10., 14. und 17. Typus. Aus der Linie heraus fallen nur der 8. und 16., die bei Ba. verhältnismäßig reicher vertreten sind, da hier gerade die Formen stärkster Zusammenziehung beliebter sind als bei Wo.

Im 3. Fuße aber ist die beschwerte Hebung in noch größerem Maße vorhanden als bei Wo.; daher hier die umgekehrte Erscheinung: die Typen mit Zusammenziehung in diesem Fuße sind häufiger. So haben wir vom 3. Typus nicht weniger als 18 Beispiele (11 bei Wo.!) vom 7. 10 (5!), vom 11. 10 (8!), vom 15. 2 (1!). Das Schwergewicht des Verses wird so nach vorne gerückt, wodurch er ein gut Teil seiner Wirkung einbüßt.

§ 69. Die Typen des 2. Verses:

Typus		
1	(x) _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x _ x;	ohne Auftakt 161, 229 (*wânde ez* Hiat!); mit solchem 156, 216.
2	x _ x _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;	157.
3	(x) _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x;	nicht belegt.
4	(x) _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x;	ohne Auftakt 146, 150, 153, 164, 165; mit solchem 148, 154, 155, 160, 208, 210, 211, 224, 226.
5	x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;	162.
6	x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;	ohne Auftakt nur 147; mit solchem 138, 166.
7	(x) ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;	nicht belegt.
8	_ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x;	225.
9	(x) ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x _ x;	ohne Auftakt 209, 227; 140, 143, 236.
10	(x) _ x _ x ⊥ _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x;	nicht belegt.
11	(x) ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x;	» »
12	(x) ⊥ _ x ⊥ _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x;	» »
13	(x) _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x;	» »
14	x _ x _ x _ x ⊥ _ x _ x ⊥ _ x _ x;	214.
15	(x) _ x _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x;	nicht belegt.
16	(x) _ x _ x ⊥ ⊥ _ x _ x _ x _ x _ x;	ohne Auftakt 212; mit solchem 151, 207, 231.

Typus

17 (x) — x — x _́ _́ — x — x _́ — x — x; ohne Auftakt 139, 141; mit solchem 158, 213, 223.

18 (x) — x — x _́ _́ _́ — x — x — x — x; nicht belegt.

19 (x) _́ — x _́ _́ — x — x — x — x — x; ohne Auftakt 142, 222; mit solchem 149, 159, 218, 237.

20 — x — x _́ _́ _́ — x _́ — x — x; 163.

21 x _́ — x _́ _́ — x — x _́ — x — x; nicht belegt.

22 (x) _́ — x _́ _́ _́ — x — x — x — x; nicht belegt.

23 x _́ — x _́ _́ _́ — x _́ — x — x; 235.

24 (x) — x — x — x — x — x — — x — x — x; nicht belegt.

25 (x) — x — x _́ — x — x _́ — x — x — x; ohne Auftakt 221; mit diesem 219.

26 x — x — x _́ _́ — x _́ — x — x — x; 144, 220.

27 (x) — x _́ — x — x — x — x _́ — x — x; nicht belegt.

28 (x) — x _́ — x — x _́ — x — x — x — x; » »

29 (x) — x _́ — x _́ — x — x _́ — x — x; » »

Über Wo. hinaus gehen folgende Formen:

30 x _́ — x _́ — x _́ — x _́ — x — x; 228.

31 x — x _́ — x — x — x — x — x — x — x; 238.

32 x — x — x — x _́ — x — — x — x — x; 145 (*marnære und* Hiat!).

33 — x _́ — x — x _́ — x _́ — x — x; 230.

34 — x _́ — x _́ _́ — x _́ — x — x; 137, 233.

35 — x — x _́ — x — x _́ _́ — x — x; 217.

36 x — x — x _́ _́ _́ _́ — x — x — x; 232.

37 x — x — x _́ _́ — x _́ — x — x _́ — x; 234.

Dazu verderbt 152.

§ 70. Auftaktlos sind 22 Verse. Beschwerte Hebungen stehen im siebenten Fuße 18, im fünften 9, im dritten 48, im ersten 13, im vierten 25, im sechsten 7, im zweiten 4 und im achten 1. Wieder zeigt es sich, daß der Eingang der Zeile bei Wo. flüchtiger, das Ende nachdrücklicher gebaut ist; bei den Bartschschen Bruchstücken aber liegt das Schwergewicht im ersten

Versikel. Daher ist der 2. Typus, der bei Wo. durch 13 Beispiele vertreten ist, hier so selten, ebenso der 5., 7., 8. usw. Andrerseits sind Typen, bei denen die 3. Hebung gewissermaßen dominiert, sehr zahlreich, so der 4. mit 14 Beispielen (23 bei Wo.!) der 9. usw.

Weiter ist wichtig, daß beschwerte Hebungen im 2. und 6. Fuß verhältnismäßig öfter auftreten und daß wir auch eine gesicherte im 8. Fuße finden, was wieder von Wo.s Technik abweicht.

Endlich kommen sogar Typen vor, die ganz gegen Wo.s Art verstoßen, indem auch außer der Zäsurstelle mehrere beschwerte Hebungen auf einander folgen, so beim 35. und 36. Typus, und alle ungeraden Füße synkopiert sind, s. den 30. Typus.

§ 71. Die Typen des 4. Verses.

Typus

1 x — x — x — x — x — x — x — x — x — x; 141, 216, 230, 236, 237.

2 (x) — x — x — x — x — x — x —́ — x — x; nicht belegt.

3 x — x — x — x — x —́ — x — x — x — x; 159.

4 (x) — x — x —́ — x — x — x — x — x — x; ohne Auftakt 207, 208, 213; mit solchem 139, 142, 150, 151, 153, 158, 160, 165, 209, 211, 218, 220, 225, 233.

5 x —́ — x — x — x — x — x — x — x — x; 148.

6 (x) — x — x — x — x —́ — x —́ — x — x; nicht belegt.

7 x — x — x —́ — x — x — x —́ — x — x; 137, 146, 149 152, 154, 156, 166, 214, 226.

8 (x) —́ — x — x — x — x — x —́ — x — x; nicht belegt.

9 x — x — x —́ — x —́ — x — x — x — x; 229.

10 (x) —́ — x —́ — x — x — x — x — x — x; ohne Auftakt 217, 221; mit diesem 143, 147, 161, 164, 222.

11 x — x — x —́ — x —́ — x —́ — x — x; 140, 223.

12 x —́ — x —́ — x — x — x —́ — x — x; 234.

13 x — x — x — x —́ — x — x — x — x — x; 232.

Typus

14 (x) _ x _ x _ x _́ _ x _ x _́ _ x _ x; nicht belegt.

15 (x) _ x _ x _́ _́ _ x _ x _ x _ x _ x; ohne Auftakt 145, 162; mit solchem 155, 163, 210, 212, 215, 227, 231, 235, 238.

16 (x) _́ _ x _ x _́ _ x _ x _ x _ x _ x; nicht belegt.

17 (x) _ x _ x _ x _́ _́ _ x _́ _ x _ x; » »

18 (x) _ x _ x _́ _́ _ x _ x _́ _ x _ x; » »

19 x _ x _ x _́ _́ _́ _ x _ x _ x _ x; 138.

20 (x) _́ _ x _́ _́ _ x _ x _ x _ x _ x; nicht belegt.

21 (x) _ x _ x _́ _́ _́ _ x _́ _ x _ x; » »

22 (x) _́ _ x _́ _́ _́ _ x _ x _ x _ x; » »

23 _ x _ x _ x _ x _ x _́ _ x _ x _ x; 144.

24 (x) _ x _ x _ x _́ _ x _́ _ x _ x _ x; nicht belegt.

25 (x) _́ _ x _́ _ x _ x _́ _ x _ x _ x; » »

Dazu kommen:

26 x _ _ x _ _ x _ _ x _ x _ x _ x; 219.

27 x _ x _́ _́ _́ _ x _ x _ x _ x _ x; 224.

28 x _ x _ x _́ _ x _ x _́ _ x _ x _ x; 228.

29 x _ x _ x _́ _ x _ x _ x _ x _́ _ x; 157.

§ 72. Somit sind nur 8 Verse auftaktlos. Beschwerte Hebungen stehen im siebenten Fuße 12, im fünften 5, im dritten 52, im ersten 9, im vierten 14, im zweiten 1, im sechsten 2 und im achten 1. Wieder ist die größte Zahl von Zusammenziehungen im 3. Fuße vorhanden und daher die Typen 4, 7, 10 usw. sehr beliebt. Dagegen sind beschwerte Hebungen im 7. Fuße wieder verhältnismäßig selten, weshalb auch eine Reihe von Versformen, die bei Wo. häufig auftreten, nur wenig belegt sind, vor allem der 2. Typus.

Diese Erscheinung verlangt eine Erklärung. Schon früher haben wir beobachtet, daß bei Wo. die Zäsur weit weniger kräftig hervortritt als in den Bruchstücken Ba.s; in diesen grenzt die Zäsur die beiden Versikel immer scharf von einander ab, so daß der Schluß des 1. dem Versende sehr nahe steht; daher neigt diese

Stelle so sehr zur Zusammenziehung. Sonst aber macht sich das Bestreben geltend, die Verse glätter zu bauen, als dies Wo. getan hat. Daß dabei immer noch der 7. Fuß im 2. V. ein kleines Übergewicht über den 1. behält, ist unwesentlich. Wichtiger ist, daß im 5. Fuß des 2. und 4. V. am seltensten beschwerte Hebung auftritt; dieser ist am weitesten von jeglichem Schlusse entfernt. —

Weiter fällt V. 224 auf, da hier vor der Zäsur Zusammenziehung in drei auf einander folgenden Füßen angewandt ist, wofern man nicht lieber *Ir fríunt dém herzlíeben* betont.

Ferner haben wir wieder im 8. Fuße eine ziemlich sichere beschwerte Hebung und ist solche im 2. und 6. Takte häufiger als bei Wo.

§ 73. In der dritten Z. nun besitzen keinen Auftakt die folgenden Zeilen: 140, 142—144, 147, 150, 156, 165, 207, 208, 209, 211, 214, 216, 219, 231, 234, 235, 238; mit beschwerter Hebung 224, 227; im ganzen 21.

Die übrigen 41 Verse beginnen sämtlich mit Auftakt; dabei tritt in den VV. 148, 139 und 223 Zusammenziehung auf. Der Prozentsatz der auftaktlosen und Auftakt besitzenden Verse ist also umgekehrt wie bei Wo. und zwar sind die Verhältnisse in den Bruchstücken so ziemlich gleich: im ersten ist der Auftakt 22mal, im zweiten 19mal nicht gesetzt, sodaß man nicht etwa behaupten kann, es sei nur jene Tendenz, infolge deren die Auftakte allmählich immer häufiger werden, maßgebend[1]).

§ 74. Ferner lassen sich auch aus der Art der beschwerten Hebungen Schlüsse ziehen. So sind eine Reihe von VV. aus rhythmischen Gründen unmöglich echtes Gut:

[1]) Denn das zweite Fragment bei Ba. fällt vor das zweite Echte.

139 III *Des gip mir lôn àn dem reinen wîbe;*

227 III *Und der hêlm tiure mit der krône;*

223 III *Ir lîp gedræt mit snüerèn betwungen;*

217 II *Daz ich dich in herzen für al die wêrlt liep-lîchen grüeze;*

137 II *Des betwánc ìn der tôt, ûf einen plân der was grüene.*

219 II *Wan du der êrste wære der mit gedánkèn mir fröudę entwerte;*

221 II *Daz ich under lachen dîns blanken líbes ein teil gesæhe;*

232 II *Sô daz in kunde riuwen, éll'u míssewende tougen;*

218 IV *Dô schieden sich diu lieben, diu sich mit díenèst von kindę erkanden;* s. 157 IV (?).

§ 75. Bei anderen Versen bestehen deklamatorische Schwierigkeiten:

224 I *Vón pfláltsîden Sigûn' lie von ir sliefen;*

159 I *Wê waz redę ich von solde? sô spràch der junge;*

137 II *Des betwanc in der tôt, ûf èinen plân der was grüene;*

234 II *Daz tet ein dorn. ôwê des ungelückès*[1]) *und unheiles.*

§ 76. Endlich treten dreisilbige Füße auf, wie sie Wo. im Tit. sicher nicht gebraucht: 115 IV *Herzelöude, hie lît dîner fröuden* s p i e g l, *daz dich noch trûren lêret;* 216 IV *Durh dich sô diuht mich niht ze vil, solt ich mit tûsent* m î n e n *gnôzen strîten.* Denn im 1. Falle hilft auch die Schreibung *spiegl* nicht über die Dreisilbigkeit hinweg, im 2. aber ist die Annahme der

[1]) So sind ähnlich gebaute Wörter im Reim, aber nicht im Innern des Verses behandelt.

Synkope für Wo. unmöglich, da er diese vor *-n-* nicht kennt; vgl. P. 6, 28; 108, 5; 189, 19; 241, 4; 251, 2; 303, 24; 325, 3; ferner 195, 7; 393, 4; 619, 9; 620, 4; 629, 18; 630, 11; 747, 24; dann 468, 28; 491, 6; 610, 15; 619, 9; Tit. 45 IV; 57 I; 123 II; 10 II; 14 II usw.

§ 77. Es lassen sich also folgende Gründe gegen Ba. geltend machen:

1. Die Teilung der Verse durch Zäsur ist teilweise anders als bei Wo.

2. Infolgedessen treten die beschwerten Hebungen des 3. Fußes unverhältnismäßig stark hervor.

3. Die Verse sind sonst im allgemeinen glätter als bei Wo.

4. Das hindert aber nicht, daß gegen Wo.s Gebrauch mitunter auch außer der Zäsur mehrere beschwerte Hebungen unmittelbar folgen.

5. Der stärkst zusammengezogene Typus des 1. Verses ist beliebter als in den sicher echten Strr.; in derselben Richtung liegt es, wenn beim 2. Vers auch die Form (x) ⏊́ — x ⏊́ — x ⏊́ — x ⏊́ — x — x auftritt, die bei Wo. sich nirgends findet.

6. Auch die Art der synkopierten Füße erhebt öfters Einsprache.

7. Die Auftaktverhältnisse des 3. V. kehren sich um.

8. Wir begegnen dreisilbigen Füßen, wie Wo. sie im Tit. nirgends hat.

Diese große Zahl der Unterschiede schließt jeden Gedanken an Zufall aus und es führt uns die Metrik zu dem gleichen Resultate, zu dem Leitzm. gekommen ist: die von Ba. ausgesonderten Fragmente sind unmöglich Wolframsches Gut. Wir können uns darüber gewiß nur freuen; denn, wenn diese Bruchstücke echt wären, so würden sie den herrlichen Eindruck, den die

wirklich Wolframsche Dichtung macht, nur beeinträchtigen. Mögen sie auch vor anderen Partien des j. Tit. durch höheren Schwung sich auszeichnen, so stehen sie doch unter dem Niveau von Wolframs Kunst und tragen deutlich genug das Zeichen Albrechts[1].

---

[1]) Vgl. z. B. die ungeschickten Wiederholungen 233 IV *Und wær er dô volloufen ein poinder lanc*; 234 III *Und het er ein poinder lanc volsprungen*; 235 I *Jedoch wær er volsprungen*. Oder die Art, wie der Dichter seine Stilmittel abhetzt: 216 II *wünschelris*; 221 IV *wünschelzwige*; 222 IV *wünschelarm* (im j. Tit. ist *wünschel-* höchst beliebt). Die Helden können nicht *clâr* und *gehiure*, *reine* und *süeze* genug sein. Die Bilder aus dem Pflanzenleben sind bis zum Überdrusse gehäuft; ebenso die epischen Ausrufsformen. Dabei klingen die Verse an Wo. oft so stark an, daß diesem dergleichen Kunstlosigkeit unmöglich zuzutrauen ist: 154 II Ba. an 82 II, 162 II an 2 II, 219 III an 59 IV, 230 III an 160 III, IV, 223 I an 103 I u. ö. — Auch ist die Verwandtschaft mit den Plusstrr. zu beachten. Jenes Rühmen der Helden, das kein Ende findet, die Rührseligkeit, die aufdringliche Frömmigkeit, das Abhetzen der Bilder und Gleichnisse aus dem Pflanzenleben wirft auch in diesen seine Schatten.

Anhang.

§ 78. Verzeichnis der gegen L geänderten Verse.

2 II Des solt der luft sîn von spers krache gêrt ûz mîner hende.

IV Vil zimierdę ûf helmen ist von mînes swertes eckę enbrunnen *(La.)*.

3 IV Daz ist nu verwildet vil gar mînem seneden klagendem lîbe *(La.)*.

6 II Die der engel hêre mir enbôt mit sîner hôhen krefte *(La.)*.

7 II Owê, süezer sun Frimutel ich hân niht wan dich al eine *(Leitzm.)*.

10 I Dîn tohter Schoysîânę in ir herze besliuzet.

11 I Dise rede hôrten rîter und frouwen.

II Man mohtę an templeisen manges herzen jâmer beschouwen *(Ma.)*.

13 II Daz si gein hôher minne volwahsen an vriundes arme wâren.

15 I Si wart im schône brâht und rîlîchę enphangen *(Leitzm.)*.

IV Sô kosteclîche hôchgezît gesach noch nieman bî mangen jâren *(Ma.)*.

17 IV Sus nimt diu werlt ein endę: unser aller süezę am ortę ie muoz sûren.

18 I Sîn wîp in ze rehter zît gewertę eines kindes.

II Daz mich got erlâzę in mînem hûs eines solhen ingesindes.

19 IV Diu phlac sô vil triuwen, die man von ir noch sagt in mangen landen.

20 I Sus was des fürsten leit mit liebę underscheiden *(Leitzm.)*.

IV Die flust an rehten fröuden und gewin immer mêrę an den sorgen.

21 II Si muose garômâtet und gebalsmet ê schône werden.

22 IV Er begunde sich des swertes helmes und schiltes verzîhen *(Ma.)*.

23 I Der herzoge Manfi- lôt sach vil leide.

IV Daz ir deweder hôher minne noch tjoste niht engerte.

24 I Sigûne wart daz kint ge- nant in der toufe *(Leitm.)*.

25 II Zuo sîner tohter fuorte. dô Kîôt si kust, man sach dâ vil geweinen.

IV Die zwuo gespilen wuohsen, daz nie gesagt wart von ir prîses vlüste *(La.)*.

26 IV Und Kingrivâls: zin beiden truoc sîn houbet vor fürsten die krône.

27 II Diu an Gahmuretes arme lac mit ir magtuomlîchem lîbe *(Ma.)*.

28 II In Brûbarz die krône truoc, daz was in dem vünften jâre *(La.)*.

IV Dô muosen si sich scheiden, die jungen zwuo gespiln, niht die alten *(Ma.)*.

29 IV Daz sie gesellekeit und der stæten liebe soltę an ir vereinen *(Leitm.)*.

32 I Kîôtes kint Sigûnę alsus wuohs bî ir muomen.

35 IV Unzę ir minne wart gedient vor Kanvoleiz mit spern hurteclîche.

36 I Nu hœret fremdiu wunder von der magt Sigûnen.

37 I Wie Gahmuret schiet von Belacânen *(G H M)*.

38 II Erborn von fürsten künne und von der art, daz muose sich mâzen *(Leitm.)*.

38 IV Swenn alle fürsten werdent erborn, ir keiner baz nâch prîse wirbet.

39 IV Er wirt dirrę âventiurę ein hêrrę, ich hân reht daz ich kint durh in grüeze *(G M)*.

40 II Hin über in die heiden- schaft zuo dem bâruckę Ahkarîne.

42 II Des rîchen phalenzgrâven, den man nant ûz der starken Berbester.

IV Sô hôhen prîs erwarp bî sîner zît nie einer noch der ander *(Leitm.)*.

43 II Vor der magt Sigûnen, diu genôz des, ir muoter man sande *(G M)*.

44 I Al des grâles diet daz sint die erwelten *(Ma.)*.

IV Der ûz von Muntsalvâtsche wart gesæt, den die heilhaften nâmen.

46 I Owol dich Kanvoleiz, wie man sprichet dîn stæte *(G H)*.

47 I Der stolze Gahmuret disiu kint mit ein ander.
IV Er wart ie doch in herzen nôt beslozzen von Sigûnen minne (*Wortstellung mit G*).
48 IV Dannoch diu jugent wont in der minne bant, minnę ist kreftę unberoubet.
49 I Owê, minne, waz touc dîn kraft under kinder (*Leitsm.*).
II Wan einer der niht ougen hât, der möht dich spürn, gienger blinder.
50 II Und och den klôsenære wol beswert, sint gehôrsam ir sinne (*Ma.*).
51 II Minne hât ûf erde hûs: ze himel ist rein für got ir geleite.
IV Diu starke minnę an kreftę erlamt, ist zwîfel mit wankę ir geselle (*La.*).
52 II Was diu magt Sigûne und Schîonatulander mit leide.
53 I Ir schemelîchiu zuht und diu art ir geslehtes (*Leitsm.*).
54 IV Die ęrwarber und wandę in vil dickę ir nôt: nu wendę ouch die sîne.
55 IV Des jâhen im hie vil der toufbærn diet, als tâten dort die werden heiden (*H I*).
57 I Der süeze Schîonatulander genante (*Leitsm.*).
II Als sîn gesellekeit in sorgen manecvalt in kûme gemante.
IV Nu hilf mir, süeziu magt, ûz den sorgen: sô tuostu helflîche.
58 II Ich hœre sagen, du sîst erborn von der art, die nie kunde verdriezen (*Ma.*).
59 I Bêâs âmîs, nu sprich, schœner vriunt, waz du meinest (*Leitsm.*).
IV Du ęnwizzest es vil rehte die wârheit, so ęnsoltu dich niht vergâhen.
60 I Swâ genâde wont, dâ sol man si suochen (*Leitsm.*).
II Frouwę ich ger genâden: des solt du durh dîne genâde geruochen.
62 IV Nu hilf mir schierę, ê daz dîn minn mîn herzę und die fröude verkrenke.
63 I Swer sô minne hât, daz sîn minnę ist gevære (*Leitsm.*).
IV Got weiz wol daz ich nie bekande minnen flust noch ir gewinne (*Leitsm.*).
64 I Minnę, ist daz ein er, maht du minne mir diuten.
II Ist daz ein sie? kumt mir minn, wie sol ich minne getriuten.

65 I Frouwę, ist hân vernomen von wîben und von mannen.
66 I Ja erkandę ich, süeziu magt, ê wol minne von mæren.
II Minnę ist an gedanken: daz mag ich nu mit mir selbe bewæren.
IV Minne stilt mir fröudę ûz dem herzen, ez entöhtę einem diebe *(G H I)*.
67 II Sô du mir ûz den ougen kumst, daz ich muoz sîn an fröuden diu kranke.
68 I So ęndarft du, süeziu magt, mich niht frâgen von minne.
69 I Si sprach 'kan diu minnę in diu herzen sô slîchen.
II Daz ir man noch wîp noch diu magt mit ir snelheit entwîchen.
71 II Danne daz ich gæbę in dîn gebot mînen frien lîp für eigen *(G I)*.
72 IV Ich wart in dîne helfę erborn: nu hilf sô daz mir an dir gelinge.
73 II Mit worten an den zîten dô Pompeius vor Baldac mit krefte.
IV Und Ipomidôn der werdę: ûz ir her wart vil niuwer sper zebrochen.
74 IV Sus jagt in diu minn an den rê: den enphienger von Ipomidône.
75 II Wan im Sigûnen minne hôhen muot und die fröude gar werte.
IV Daz was Sigûnen herzenôt, in zwein reit diu minn ûf die lâge *(I; Ma.)*.
76 I Der junge fürste urloup nam zer magt tougenlîche.
IV Wünsche mir gelückes, süeziu magt: ich muoz von dir zen heiden.
78 IV Des wart sît Parzivâl an Sigûnen zer linden wol innen *(G M I; Leitsm.)*.
79 I Von Kingrivâls der künc Gahmu- ret sich verholne
IV Und ahtzec knappen zę îser âne schilt het er erwelt ûf die reise *(G M; vgl. Leitsm.)*.
80 II Im volget ûf die vart, sîn schilt ander schilte gar eine.
IV Daz im ein ander schilt heiles wunschtę, ob dirre schilt kunde niesen *(G M I)*.
81 I Sîn herzenlîche liebę und ir minne niht fremde.
II Was noch worden durch gewonheit. im gap dar diu künegîn ir hemde *(Ma.)*.

IV Ez ruortę etwaz brûnes an ir huf: den puneiz vor Baldac erz fuorte.

82 II Des genendegen Gandîns sun, der vil wazzers ûz ougen gerêrte.

84 I Sîn lieplîchiu siecheit, die er truoc von der minne.

II Diu flust sînes hôhen muotes an sorgen gewinne.

86 II Punierten und rungen, durch sende nôt sô muosę er daz lâzen.

87 II Wie ęr sich gein der hœhę ûf rihtę: und im künne alle valscheit verkrenken.

IV Ich weiz den fürsten, soltę er daz lern, man lêrtę ein bern ê den salter.

89 IV Des twanc in niht ein dürkelz wenken, ez tet starkiu liebe diu ganze.

90 II Was von der minn ir hitzę: und ir âsanc im het under wîln besenget.

91 II Swer treit der minnę al spehende kunst, dâ kan sich ir kraft niht verdecken *(La.)*.

IV Sie ęntwirfet und stricket vil spæh, noch baz dan spelten und drîhen.

93 I Ich trage die wâren phlihtę alge- lîch dîner pîne.

II Der rœmesche keiser und der admirât der Sarrazîne.

IV Swaz dich bræht in siuftebæren pîn, daz muoz mich an fröudn ouch phenden *(G; Leitzm.)*.

94 II Daz er gerne hulfę, ober möht, dem jungen, seneden talfîne.

95 I Ich spür an dir die minnę: alze grôz ist ir slâge.

II Du solt mich dîner tougen niht heln, sît wir sîn sô nâhe gemâge *(Leitzm.)*.

96 I Du minnen ursprinc, du berndez saf minnen blüete *(G; Leitzm.)*.

97 II Mîn herze, daz dîn herzę ie was, und hât sich dîn triuwe gunêret.

98 IV Nu muoz ich dir Sigûnen nennen, diu hât ane gesiget mînem herzen *(G I)*.

100 I Ouch wis gemant, waz mers und der landę ich durchstrichen.

II Durh dîn liebe hân, niht durch armuot. ich bin mâgn und man entwichen.

101 II Wird i'emer schiltes hêrrę under helmę und ûf kost in den landen.

IV Die wîle wis mîn vogt, daz dîn scherm mich erner vor ir twingen.

102 II Uz dîner hant mit tjoste, solt du der ducissen minne bevinden.

103 I Doch frõu ich mich der mære, daz dîn herze sô stîget.

II Wâ wart ie boumes stam an den esten sô lobelîchę erzwîget *(G M; vgl. Leitsm.)*.

IV Hât dich mîn müemel betwungn, ôwol dich der lieplîchen melde *(Ma.)*.

104 IV Den hât Sigûn Kîôtes kint an ir, jehent ir erkantlîchiu mære *(G M I; vgl. Ma.)*.

105 I Kîôt der prîs bejagendę in der scharflîchen herte.

IV Sigûn diu sigehaft ûf dem wal, dâ man welt magde kiuschę und ir süeze.

108 II Schîonatulander. ouch sul wir der grôzen nôt niht vergezzen.

III Die Kîôts kint truoc und Schoysîânen.

109 I Wie ûz Katelange diu fürstîn betwungen *(G; Leitsm.)*.

110 I Rehtę als ein touwec rôsę und al naz von der rœte *(M I)*.

III Dô kunde doch ir kiusche niht verdecken *(M; Ma.)*.

IV Die lieplîchen liebę in ir herzen: daz qual sus nâch kintliem recken.

111 IV Nu wahset in mîn swærę ein niuwer dorn, sît ich kius sus an dir pîne *(G; vgl. Leitsm.)*.

112 IV War kom dîn sunneclîcher blic? wê wer hât den verstoln dînen wangen.

113 I Ellendiu magt, nu muoz mich dîn ellendę erbarmen.

II Man sol bî drîer lande krôn mich immer zeln für die armen.

IV Und ich diu rehten mærę al dîner sorgen mit der wârheit bevinde *(G M I; vgl. Leitsm.)*.

114 I Sô muoz ich mit sorgę al mîn angest dir künden.

115 I Got sol dir lônen: swaz ie muoter ir kinde *(G I)*.

IV Du hâst mich ellendes erlâzen: dîner wîblien güetę ich danke.

116 IV Er quelt mîn wilde gedankę an sîn bant, al mîn sin ist im bendec.

117 I Ich hân nâch liebem friunde vil âbendę al mîn schouwen *(La.)*.

III Gar verlorn: er kom et mir ze selten *(Ma.)*.

118 I Sô gên ich von dem venster aber an die zinnen *(La.)*.

IV Man mac mich vür die alten senden wol zeln, niht für die jungen.

120 I War kom mîn spilnde fröudę? oder   wie ist sus gescheiden.

121 II Nâch dem ich dickę erkaltę und   dar nâch als in gneistendem viure *(vgl. Ma.)*.

IV Mir gît sîn minne hitzę als   Agremuntîn dem wurme salamander.

123 II Sîn edelkeit, sîn kiusche getörst   doch nimmer genendn an die getürste *(G I)*.

125 II Dîn ougen, diu wange,   dîn kinne. wie stêt alsô junclien jâren *(G)*.

126 IV Mahaude, diu sîn muoter was,   und diu künegîn sîn muom Schôette.

127 I Ich klagę et daz du bist alze   fruo sîn âmîe.

IV Daz er den prîs in mangen landen   hielt under helm ûf gebunden.

128 II Er ist von den liuten erborn,   die niht lânt ir prîs nider sîgen *(G I)*.

IV Nu halt dâ zim die trœstlien fröud,   und er der sorge über dich niht verhenge.

129 I Swie vil dîn herze under   brust des erlache *(Leitzm.)*.

II Daz hân ich niht vür wunder.   wie kan er under schiltlîchem dache *(La.)*.

III Sich schickn! ûf in vil zähere wirt gerêret *(La.)*.

IV Der funken, die ûz helmn und ecken   springent dâ fiurîn regen sich mêret *(G I)*.

130 II An mannes antlütze gein   wîplîcher güet nie minner vergezzen.

IV Sîn blic sol dîniu ougen   gesüezn: ûf gelt dîn minnę ich im nenne *(G I; Leitzm.)*.

131 II Ane wanc gein minnę ir beider   herze was minnę unverdrozzen.

IV Daz ich den Grâharzoys vor al der   werlde nu mit urloub sô minne.

132 I Sus lâgen si unlange: dô   gehôrten sie schiere.

133 I Dô si den walt alsus mit krache   hôrten erhellen.

IV Der lief und spranc den allen vor,   die des phlâgn ûf rîters gebeine *(vgl. Leitzm.)*.

134 I Nu dâhter 'obe den hunt ie   man mac erloufen.

II Rîterlîchiu bein die   tragę. er wil fröude verkoufen *(G; Leitzm.)*.

IV Uf spranc er gein der stimmę, als er   wolte den bracken ergâhen.

135 II Daz flühtege wilt, wan her für den talfîn, daz wil sîn arbeit gemêren.

136 I Des fürsten bracke, dem er enphuor ûz der hende *(Ma.)*.

137 I Dô er dur die dickę alsus brach ûf der verte.
IV Die glesten durch den walt sam diu sunnę. aldâ vienc er den bracken niht eine *(G)*.

138 I Waz er mit dem bracken begreif, lâtz iu nennen.
II Gefurriert muoser kumber mit arbeit unverzagetlîchę erkennen *(La.)*?
Gefurrierten kumber muoser mit arbeit u. e.?

140 IV Gevâhę ich immer hunt an sölch seil, ez blîbt bî mir, swenn ich in lâze.

142 IV Ir mugt wol râten, welhez ich dâ næme, op wære der hunt dergegen geteilet.

143 I Uf einem samît grüenę als in meigeschem walde.
II Was diu halsę ein borte genæt, vil steine von arde manecvalde.

144 VI Die varnt hie in der werlde gunst, und wirt in dort sælde ze lône.

145 III Der wont in lûterm herzen sô gestarket.

146 I Der brackę und daz seil einem fürsten durch minne.
IV Wer was diu küneginne und er: diu stuonden bekantlîch dâ beide *(La.)*.

147 I Si was von Kanadic erborn, ir swester, Flôrîen *(Leitzm.)*.

148 I Der holt ouch nâch ir minnę under helme sîn ende.
IV Flôrî starp ouch der selben tjost, doch ir lîp nie spers orte genâhte.

149 II Clauditte hiez diu selbe magt: der gap kiuschę und ir güete ze lône *(G; vgl. Leitzm.)*.

150 I Diu herzoginne las von der magt an dem seile.
II Die fürsten ûz ir rîchę eines hêrren an si gerten mit urteile.

151 IV Ehkunaht gertę aller fürsten zil: wan er phlac sîner vert vil schône *(G)*.

152 II Sît daz ir wart erteilt diu wal, nu welt ouch diu magt werdeclîche.
IV Der herzogę Ehcunaver von bluomder wildę, alsus hôrt ich in nennen *(La.)*.

154 II Vienc äschen und vörhen, die wil si las, und der fröude den mangel.
III Daz er sît vil selten wart der geile.

155 II Mich müet ir ûf lœsen daz si tet: hei wan wære sis erwunden *(G).*
IV E si nâch sîner spîse spræchę: ir willę im was zę ezzen ze gebenne.
157 IV Nu was er ûz gesloffen durh die winden: man hôrt in dô schierę im walde.
161 II Die sînen blanken füezę am loufę ouch von stiften ein teil wunden nâmen *(teilweise mit G).*
IV Er hiez si twahen, ê er kom underz zelt. sus vant er Sigûn dort unde.
162 I Innerhalp ir hendę als si wæren berîfet *(G; Leitsm.).*
II Grâ als eins tjostiures hant, dem der schaft von gegenhurte slîfet *(I; vgl. Leitsm.).*
IV Rehtę alsô daz seil durch der herzoginne hant was gefüeret.
163 II Sie klagt in, er klagt ouch sie. nu wil sich diz mære gunsüezen.
IV Hinzę im nâch der schriftę an dem seil: diu flust muoz nu vil sper zebrechen *(G).*
164 IV Sigûne, süeziu magt, lâ dir sîn die schriftę am seile gar unmære.
167 I Er sprach 'sô wil ich gernę umb daz seil alsô werben.
II Sol man daz mit strîtę erholn, dâ muoz ich an lîbę an prîse verderben.
IV Wis genædec, süeziu magt, halt niht mîn herz sô langę in dînen banden.
168 I Genâdę und al daz immer magt sol verenden.
IV Die der bracke zôch ûf der verte, den du mir bræhte gevangen.
169 I Dar nâch sol mîn dienst immer stæteclîchen ringen.
II Du biutest rîchen solt: wie lebę ich die zît, daz ez mîn hant müez bringen.
170 II Und ouch mit guotem willen. anvanc vil kumbers, wie wart der geletzet.
IV Von dem unverzagten sicherboten, obe der swebę od sinkę an dem prîse.





